الأسلوبية

الأسلوبية

الطبعة الثانية : 1994/9/1000

الإخراج والتنضيد الضوئي:
دار الحاسوب للطباعة — حلب

تصميم الغلاف:
جمال الأبطح

CEC

مركز الإنماء الحضاري
CENTRE ESSOR ET CIVILISATION
للدراسات والترجمة والنشر

بيير جيرو

الأسلوبية

ترجمة: د. منذر عياشي

STYLISTIQUE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, Boulevard Saint-Germain, Paris
1972

نحو نظرة جديدة في الأسلوبية

1 لقد كان زمن يُنظر فيه إلى اللغة في العمل الادبي بوصفها اداة يقول بها الكاتب او المبدع فكره وموضوعه. وبقول آخر، لقد كان زمن يُنظر فيه إلى اللغة بوصفها مخلوقاً ثابتاً لايتكلم بنفسه عن شيء ولكن يتكلم المبدع به عن شيء.

إن هذا المنظور إلى اللغة قد تغير، لابفعل تغير افكار الكاتب والمبدع ذاتياً، ولكن بفعل ذاتية اللغة نفسها. ذلك بأن اللغة عبر معاشرة الكائن لها كونت حالة ادراكها الخاص فصار يُنظر إليها على انها اداة نفسها في إبداع فكرة الكاتب، كما صار يُنظر إليها على انها خالقة لموضوعها ومبدعة له. وان هذا ليجعلنا نرى فيها ما لم نكن باعيننا الخاصة نراه.

فاللغة هي عين الانسان إلى الوجود، وهي ايضا طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه. ولما كان الأمر كذلك فقد احتاج الانسان في تعمقها ومعرفة اسرارها وطرق تناولها لذاتيته الانسانية إلى نوع جديد من الدرس. وقد كان ذلك للانسان، فانشا من اجلها دراسة خرجت به من كونه خالقاً لها إلى إطار هو فيه ينظر إلى نفسه بوصفه مخلوقاً لها وبها. ولقد توجت هذه الدراسات بالدراسة المعروفة اليوم باسم (الأسلوبية) .

2

إننا إذ نقدم هذا الكتاب مترجماً إلى العربية فإننا نقدم للانسان صورتيه: الأولى، ويتجلى فيها سعيه الدائب لامتلاك اللغة والاستحواذ عليها، وذلك عبر الطرق البلاغية التي ابتدعها، والتصورات التي اقامها وانشاها. والثانية، ويتجلى فيها سعي اللغة الدائب لامتلاك الانسان والاستحواذ عليه، وذلك عبر تحويله من كائن شخصي إلى كائن نصي ونقله من كائن جسدي إلى كائن لغوي.

ولقد تدرك اهمية الأسلوبية بوصفها دراسة لغوية في بيان هذا الأمر وتوضيحه، بل في جعله بدهية لايطالها الشك. فالأسلوبية اليوم هي: دراسة للغة، وهي ايضاً دراسة للكائن المتحول باللغة. وهي كذلك دراسة للعمل الابداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الابداعي. ولما كانت هي كذلك، فإننا نفهم أن تكون مستعصية على التقنين، والتقعيد، كما كان الحال قديماً مع البلاغة. كما نفهم انها التقاط للحظات هاربة من خلال تركيب ثبتته الكتابة إلى الأبد، ولحظات لايحاط بها من خلال أعمال تم انجازها وبشكل نهائي. وإذا كان هذا هو ما نريد أن نقدمه مترجماً إلى العربية، فإن اثر هذا الذي نترجمه لن يقف عند حدود كلمات هذا الكتاب، وفصوله، والقضايا

التي يطرحها. وبقول آخر، يمكننا ان نقول، ان أهمية هذا الكتاب تكمن في فتح النظر اللغوي العربي، على الممكن الخلاق للعمل اللغوي نفسه من خلال الأعمال التي يكتبها العربي، ويتجاوز مكتوبه بها آنية الكاتب الكتابة ليصير ادراكاً للمطلق الخلاق فيما يكتب. وإذا لم تكن لهذا الكتاب من فضيلة سوى هذه فحسبه بها شرفاً وقدراً.

ثم إن هذا الكتاب يمنح الدارس العربي فسحة، وفضاء يرى من خلالهما إمكان إعادة تكوين رؤيته عبر اللغة، وإعادة تكوين قراءته للغة التي كتب بها. وإنه ليمنحه أيضاً قدرة على التحول، فيصير مكتوبه الآتي رصيداً يودع فيه مستقبل ابداعه، لا على انه مُنْتَجٌ هو الكائن الجسدي قد انتجه، ولكن على انه مُنْتَجٌ هي اللغة قد انتجته وسجلت خلقها فيه !

3

يبقى ان نقول إن هذا الكتاب قد ضم بين دفتيه كل المذاهب الاسلوبية التي نشأت في الغرب. وإنه على ايجازه قد فتح مجالاً واسعاً امام كل التطلعات البحثية والدرسية. ويمكن للقارئ العربي ان يستفيد منها وأن يتجاوزها، بشرط أن يخلخل ما علمته الجامعات العربية له وما رسخته في ذهنه من مستقر ثابت لاقيمة له ولامصداقية تتصل بروح العصر، وتطور الحياة، وجدة المناهج وجديتها.

د. منذر عياشي

مدخل

ليس ثمة شيء أحسن تعريفاً، من كلمة أسلوب! فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور. فقواميسنا المعاصرة ورثت هذا التعريف المضاعف عن القدماء.

كانت «طريقة الكتابة هذه» موضوع دراسة خاصة في القديم. والبلاغة إذا كانت فناً للتعبير الأدبي وقاعدةً في الوقت نفسه، فإنها أيضاً أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، كما تستخدم في تقويم فنّ كبار الكتاب. لذا، فإننا نلاحظ أنها وصلتنا تحت هذا الشكل مروراً بالعصر الوسيط والقرون الكلاسيكية. ورأينا مع بداية القرن الثامن عشر، ميلادَ مفهوم جديد للفن واللغة، أدّى بالتدريج إلى سقوطها، لأنها كانت غير قادرة على تجديد نفسها، ولم يأت شيء ليحل محلها.

ويمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية. ولكن هذا التعريف لم يظهر إلا ببطء، وكذلك فإن العلم الجديد للأسلوب لم يعرف أهدافه ومناهجه إلا ببطء أيضاً.

«نوفاليس» هو أوّل من استخدم هذا المصطلح. والأسلوبية، بالنسبة إليه، تختلط مع البلاغة . وسيقول عنها «ميلانغ» من بعده (1837) إنها علم بلاغي. وإذا نظرنا إلى كتب الأسلوبية اللاتينية فسنرى أنها ليست سوى كتب للقواعد والأمثلة. وفورسيستر (1846) لا يراها إلاّ هكذا.

بدأ مفهوم الأسلوب يتحدّد ويتّسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلاً منظماً، مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية. ولكن مضمون كلمة أسلوب واسع جداً. وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة. هذه الدراسات التي تقوم على قواعد مشتركة، باسم الأسلوبية، يجمع بينها أنها تعمل في ميادين ووفق مناهج واضحة.

النتيجة، إن هذه الكلمة تغطي اليوم مجموعة من الطرق المتميزة، التي لاترى الأسلوب إلا من خلال مظاهر خاصة. ولكن بعضها لايتناول إلا الإطار، على حين بعضها الآخر هجر هذا المصطلح، لأنه أخذ يميل نحو الاختلاط أكثر فأكثر. وهذا الأمر مرتبط بمفهوم الأسلوب نفسه، وبتطوره التاريخي.

إذا عدنا إلى القواميس فسنرى أنها تقترح علينا ما لايقل عن عشرين تعريفاً لهذه الكلمة يذهب أهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مروراً بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب، أو لفنّان، أو لفن، أو لثقافة، أو لجنس، أو لعصر، إلى آخره. فالأسلوب يعرّف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال. ويمكن أن نتصوّر الأسلوبية العامة دراسة للعلاقات بين الشكل وبين مجموع الأسباب الإخبارية. فمثل هذه الدراسة لم تكنْ موضع تصور أبداً. أما من جهتنا، فنحن لا نملك نظرية في الأسلوب مشتركةً بين كل الفنون، تستطيع أن تكون جزءاً لا يتجزّأ من علم الجمال.

تبقى الأسلوبية كما نتصوّرها، وكما وصفناها في هذا الكتاب، دراسةً للتعبير اللساني. أما كلمة أسلوب، إذا ردت إلى تعريفها الأصلي، فهي تعني طريقةً للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة.

هذا التعريف البسيط جداً والمقبول عالمياً يطرح أكثر من مشكلة. وبدون أن نتكلّم عن «اللغة» أو عن «التفكير» إذ هما يغطيان الإنسان، والتاريخ، والحياة،

فإن كلمة «طريقة» هي نفسها غامضة، وإن كلمة «تعبير» تصبح معقدة جداً ما ان نحاول أن نحلّل فئات التعبير وأنماطه. لكن هل يجب أن نقرأ: عبّر عن الفكر، او عن فكره، او عن فكرة ما؟ اسئلة كثيرة تقودنا بعيداً جداً.

فالتعبير عن الفكر بأكثر المعاني ضيقاً، يكون باستخدام المفردات والبِنَى القاعدية. ولكن نستطيع أن نتصور أن التعبير عن الفكر هو تمثيل الفكر، وتطوّره، وعرضه، كما نستطيع أن نتصوّر أنه العمل جميعاً، في جميع ظروفه التي تبرّره وتجعله مخبراً.

لهذا السبب فإن بعض الأسلوبيين يقفون موقفاً دقيقاً على المستوى اللساني للتعبير في حين أن آخرين يتّجهون نحو إنشاء علم للأدب.

فإذا وقفنا على كلمة «تفكير» سنرى أنها ليست أقل غموضاً. فبعضهم يرى فيها التفكير عموماً، وحين توضع الكلمة ضمن هذه الفئات ، فإن الأسلوبي يعرّف التعبير بوصفه: واقعياً، مجرداً، إحساساً، إرادة، سخرية، إلى آخره. ويدرس بعضهم الآخر تفكيراً محدداً ومرتبطاً بالوسط الذي نشأ فيه: كدراسة تفكير «مالارميه» في «L`apres-midi d`un Faune» مثلاً، ومنهم، وخاصة اللسانيين، ينطلق من الشكل إلى المضمون ليدرس عطاءه كأثر من آثار المعنى، بينما ينطلق الفلاسفة من الفكر ليدرسوا اللغة.

كان يُنظر إلى الأسلوب، في بعض الأحيان، كوجه لجماليات التعبير الأدبي، اي بمعزل عن اللغة العامية، تلك اللغة البسيطة التي لاتتجاوز كونها اداة للإيصال، في حين أن آخرين كانوا ينظرون إليها على أنها منتجه للمعنى.

ويرى بعضهم ان الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير، ويبحث آخرون لتحديد القوى الغامضة التي تكوّن اللغة في اللاشعور.

ولا يختلف الحال بالنسبة إلى المناهج، فهي تتراوح بين الرياضيات الأكثر تجريداً وبين الأحكام الجمالية والشخصية البحتة.

إن تعددية وجهات النظر هذه تتراكب وتتقاطع ويعدي بعضها بعضاً. ولقد انتهت إلى تبني حقل التعبير كله، ولم تعد هناك ظاهرة لسانية أو أدبية إلا وتستطيع باسم بعض هذه التعريفات أن تدّعي لنفسها الحق بالأسلوب. ووصل الأمر بنا إلى درجة نستطيع أن نقول فيها إن «موضوعها محيّر، وإذا احطنا بالوقائع عن قرب، فلن يبقى أي شيء». وليس ثمة شيء يؤكد وجهة النظر هذه أكثر من قائمة المراجع التي تحيل إلى هذا الموضوع.

وهناك كتاب لاننصح القارئ به، وهو A critical Bibliography of The New Stylistics applid to The Romance Litteratures 1900-1952. نرى أن المؤلف M. Hatzfeld قد صنّف وحلّل أكثر من ألفي كتاب، كان ظهورها بين عام (1900)، و (1952)، موزعة على أحد عشر فصلاً، واثنين وتسعين قسماً، تجمع تحت الزاوية نفسها عناوين شديدة الاختلاف، شديدة التعدّد، ولانستيطيع هنا أن نعرض كل أطراف هذا الموضوع المعقد، إلا أننا نقدر أن نكشف عن الخطوط العريضة.

من الضروري، قبل أي شيء، أن نضع مفهوم الأسلوب في منظوره التاريخي، وذلك لكي نفحص كيف يلد ببطء من إرث لايزال فيه سجيناً.

سنفحص، فيما بعد، الحالة الراهنة لمشاكل علم الأسلوب، التي تبحث عن نفسها وعن تعريفها باسم الأسلوبية منذ نصف قرن.

إن إعادة نشر هذا الكتاب فرضت علينا شروطاً جديدة، كان أهمها يقضي بفسح المجال أمام التطورات الحديثة لهذا العلم. ومن أجل هذا، تخلّينا عن معالجة قضايا التركيب الأدبي هنا، لأنها تقع خارج التعبير

اللســـاني المباشـــر. فالموضوعات، وفنون الروايــة،وعلم صرف الحكايــة، أو وظائف القصيدة التي أخذت حديثاً مكاناً مهماً في النقد الأدبي– وإن كان لها مشــاكلها «الأســلوبية الخاصــة – عوضــاً عن الأســلوبية، صارت تبعاً لسيميولوجيا الأدب. وإن هذا الأمر سيكون موضوعاً لفصل في كتاب قادم عن السيميولوجيا.

ولقد حذفنا من هذا الكتاب، للأســباب نفســـها، الجزء المخصص لعلم اللهجات أو لدراسة السمات المميزة للغة من اللغات إزاء لهجات فرعية أخرى. أما ما تبقى، فإن المؤلفات التي خصصناها لنحو اللغة الفرنسية، وللغة الفرنسية القديمة، وللفرنسية الشعبية، وللعامية، وللهجات البانوا، وللهجات العامية الفرنسية، إلى آخرة، تتضمن جزءاً كبيراً من النظرات حول السمات الخاصة لهذه الحالات من اللغة.

إن أســلوبيتنا دراســة للمتغيرات اللســانية إزاء المعيار القاعدي. وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد. والقواعد، في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة . فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام.

القواعد هي العلم الذي لايستطيع الكاتب أن يصنعه. أما الأسلوبية، فهي ما يستطيع فعله. ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النصّ.

الفصل الأول

البلاغة

الأسلوب – من كلمة Stilus، أي مثقب يستخدم في الكتابة – هو طريقة في الكتابة. وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية. ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدّد معنى الأشكال وصوابها.

يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها، وبعطائها التعبيري. فمن ذلك مثلاً: «الألوان». إنها، كما يقال، تستخدم كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدةً، وأكثر غرابةً، وأكثر طرافةً، وأكثر جمالاً.

كان مجموع طرق الأسلوب عند القدماء يشكل موضوع دراسة خاصة: البلاغة. وهي فن لغوي، وتقنية لغوية تعتبر فناً. إنها كانت في الوقت نفسه بمنزلة قواعد التعبير الأدبي وأداة نقدية تستخدم في تقويم المؤلفات.

انتقلت البلاغة من العصور القديمة إلى العصر الوسيط؛ ثم تجدّدت في العصر الكلاسيكي وكوّنت أسلوبية هي في آن واحد علم التعبير وعلم الأدب. وهذا ما كانت تستطيع أن تكونه في حينها. ولقد أضحت في القرون الوسطى، بالاشتراك مع القواعد والمبادئ الجدلية، جزءاً من ثلاثة فنون متحرّرة، أو الجزء الأول من الدراسات الجامعية. وهي لا تزال تعطي اسمها للصفوف العليا لمدارسنا.

1 | **فن الكتابة**

كانت البلاغة، في الأصل، فناً لتأليف الخطاب. ثم انتهت إلى احتواء التعبير اللساني كله، وبالاشتراك مع الفنون الشعرية، احتوت الأدب جميعاً.

وإذ فُهمت على هذه الشاكلة، فقد قامت على مفاهيم ثلاثة: الأجناس، الأساليب أو النغمات، الصور أو أدوات التعبير.

ولقد صارت الكتابة، بانتهاء البلاغة إلى نتائجها الأخيرة، اختياراً للجنس المناسب للتعبير. وإذا كان الجنس يستوجب النغمة، فإن النغمة تعرَف بسمات لسانية محددة.

كانت البلاغة مجموعة بسيطة من النصائح والأمثلة. ثم قنّنت قواعد حسن الكتابة هذه، وذلك حين وضعها قواعديو العصور اللاتينية المتأخرة في صيغ جامدة جمعها بإجلال وإكبار كتاب المختارات. وانتقلت بعد ذلك إلى عصر النهضة، فالعصور الكلاسيكية، فإذا بها تصل هينة لينة يحييها اتصال دقين بمصادرها القديمة. وهي تعيش اليوم في فنوننا الكتابية ومؤلفاتنا.

ولدت البلاغة في اليونان، وكانت عبارة عن فنّ يستخدم لتأليف خطاب يلقى على الخشبة أو على المنبر. ولقد أبدعت العبقرية الهندسية لليونان نظرية في الفصاحة، وذلك بتحليل دقيق لنظام القضايا وشروط التعبير مثل : (طبيعة السبب، وتشكيلات المستمعين، والأثر المطلوب ، ومصادر التعبيرات للغة). وقد أوجبت على كبار الخطباء التزام قواعد وأنماط الفترة الكلاسيكية.

تحتوي البلاغة على أقسام أربعة، وذلك ما ظهر في الكتابات الرائعة لأرسطو ، وشيشرون ، وكافنتيليان:

- الابتداع، أو البحث عن البراهين والحجج لتطويرها.
- الترتيب، أو البحث عن النظام الذي يجب أن تكون هذه الحجج منتظمة فيه.
- التعبير، أو طريقة العرض، وذلك بالشكل الأكثر وضوحاً، والأكثر إدهاشاً، على أن تكون هذه الحجج أو البراهين منفصلة في إنشائها.
- الفعل الذي يعالج القصد في سرعة النطق، والحركات، وتغييرات الملامح. نستنتج من هذا أن المقصود هو فنّ الإقناع،وأن البلاغة تشعر دائماً بأصولها..

2 الأجناس

إن هذا التحليل للإنتاج الأدبي سرعان ما سيطبق على مختلف أنماط التعبير الأدبي وسيتأقلم معها. وهنا نرى أيضاً أن المؤلفات الكبيرة للماضي تقودنا إلى التمييز بين الأجناس: المسرح، التاريخ، الشعر الغنائي، إلى آخره. كما تقودنا إلى تحديد طرق الإبداع، والتوزيع، والتعبير الخاص بكل جنس. نظرية الأجناس هذه عُرضت في عدد لا حصر له من المقالات، وكلها مشتقة ، إلى حد ما، من شعرية أرسطو ومن الفن الشعري لهوراس. لذا، أصبح مفهوم الجنس قاعدة لكل الأدب، وتفتّح ضمن أنواع تتكاثر شيئاً فشيئاً، وتستدق أكثر فأكثر كلما عمقناها.

وقد مضت سنة اليونان على التمييز، منذ القرن الرابع، بين الأجناس الأدبية النثرية والشعرية. وكان بين هذه الأخيرة، فيما يخص الشعر الغنائي

وحده، التعبير عن مشاعر شخصية وأخرى جماعية. وصار مناسباً لها اسم العروض، وأسماء أخرى. أما النظم، والمفردات، والنحو والأفكار، والمخطط، فتختلف حسب تمجيدنا لـ«ديان» أو لـ«ابولون، لبطل أولمبي أو لقائد منتصر».

وورث الإسكاندرانيون واللاتينيون هذه الأجناس، فكيفوا جزءاً منها وجددوا جزءاً آخر. ثم جدّت مواقف تاريخية جديدة، واجتماعية ، وثقافية، ولسانية ادت إلى تحوّل الاجناس في العصر الوسيط، ولكن لم تنزاح قسريتها من أجل هذا.

كان الأدب الجديد ادباً مسيحياً ومنافحاً في اصله، ولذا أقام أجناساً جديدة. وأعطت حياة القديسين مجالاً لأغنيات «الحركة»، فنتج عن ذلك ولادة الرواية.

وقد أفسح المسرح النفسي الأسطوري للقدماء المجال أمام المأساة الدينية. ومع ذلك، فإن إبدال ساحة الكنيسة بالمسرح القديم، خلق مشكلات تقنيةً جديدةً، وشروطاً جديدة نشأت عنها دراما العصور الوسطى وطقوسها الخفية.

وظهر في الشعر الغنائي، خاصة، تجديد الجنس، حيث أصبح في حوزة شعراء القرون الوسطى نسقٌ للنظم جديد كل الجدة. وبينما كان البيت الشعري الإغريقي أو اليوناني يقوم على تناوب الحركات القصيرة أو الطويلة، صار بيت الشعر الفرنسي، الذي يرتبط بعدد المقاطع والقوافي، يخلق اشكالاً جديدة ليست اقل عدداً وتعقيداً ودقة.

ويعود الفضل إلى الشعراء الجوالين في إعطائنا القصائد ذات الشكل الثابت. ففتهم الشعري الغزلي Las Leys d'Amors يبرز اثنين وأربعين نوعاً من القوافي ونموذجين من الوزن، واثنين وثمانين نموذجاً من المقاطع الشعرية، واثني عشر نموذجاً من الأشكال الثابتة.

وجاء من بعدهم خلف، لم يكونوا أقل منهم مهارة. فقد سـاروا وراء كل القدرات الشـكلية والنظمية العددية إلى أن وصلوا بها أقصى حدود المنطق واللامعقول.

فـالفنون الشـعرية التي ظهرت بدءاً من القرن الثـاني عشـر، وتضـاعفت بفضل علمـاء البلاغـة فـي القرن الخـامس عشــر، فتحت أبوابهـا على ثروة لاتصدّق من القوافي، ومن البنى الإيقاعية، ومن القواعد المتغيرة.
وتكون هذه الأشكال في الوقت نفسه أجناسـاً، أي تستخدم أدوات للتعبير عن الأفكار، والمشاعر، والمواقف المحددة.

وعندما هجر القرن الثامن عشـر الأشـكال الثابتة للقرون الوسطى، أعاد إحياء الأجناس القديمة. فرونسار حاول دون انقطاع إدخال القصيدة الغنائية والقصيدة الأسـطورية. ذلك لأنـه يحسّ بسـعادة أكبر مع القصيدة الغنائيـة، والرثائية، والرسـائل الشعرية.

كان على التراجيديا أن تهجر الجوقة القديمـة، ولكنها كانت تعلن تبنّيها للقدمـاء وللقوانين الشـهيرة التي تمّ البحث لها عن ضمانـة عند أرسـطو. فالأجناس تأقلمت مع الزمن، وتجدّدت، ولكن بقي مفهوم الجنس طوال الفترة الكلاسيكية من غير نقاش.
يمكننـا أن نميز إجمالياً بين خمسـة أجنـاس شـعرية، وأربعـة نثريـة. ونسـتطيع أن نرى داخل كل فئـة من هذه الفئات تقسـيمات لاتنتهي، كما نستطيع أن نرى لكل فئة قواعدها الجامدة.
فـالجنس الغنـائي، أو التعبير الحـادّ والمصور للمشـاعر، يحتوي على الرثاء، وقصيدة الأعراس، والأغنيـة، والقصيدة التاريخية، والقطعة الشـعرية المكونة من أربعة عشر بيتاً.

والجنس الاسطوري، وهو عبارة عن قصة شعرية تروي مغامرات بطولية ومدهشة. ·

والجنس الإرشادي، وهو يعلم حقائق ذات نظام أخلاقي أو مادي، ويحتوي على الخرافة، والرسالة الشعرية، والسخرية، كما يحتوي على مسرحية شعرية صغيرة الحجم وتنتهي عموماً بسمات ساخرة.

والجنس الدرامي، وهو تمثيل للحياة من خلال الأفعال.

والجنس الريفي، وهو عبارة عن رسم درامي لأخلاق الريف وجمالياته، أو هو قصيدة موضوعها الغرام في الريف.

والجنس الخطابي، ويستطيع أن يكون للبرهان، أو للقضاء، ويضم عدداً من الأشكال الخطابية.

والجنس التاريخي، وهو عبارة عن قصة حقيقية، ويقوم على تقويم الوقائع الهامة التي تكوّن حياة أمة من الامم. ويحتوي شيئاً اخر غير الحياة الشخصية، مثل: كتب الوقائع، والحوادث، والمذكرات.

والجنس الإرشادي النثري، وموضوعه تعليم مختلف المعارف الإنسانية، مثل الفلسفة والنقد، إلى آخره.

والجنس الروائي، وهو عبارة عن قصة لبعض المغامرات، ودراسة لما يشغف المرء به، ويكون خيالياً مرة، وحقيقياً وملاحظاً في الحياة الواقعية مرة أخرى. ونميز بين الرواية الريفية، ورواية المغامرات، ورواية التحليل، والقصة، والقصة القصيرة.

لاتكمن أهمية هذه التصنيفات في التصنيفات ذاتها. ذلك أن وجود الأجناس الحية بنفسها، والمستقلة عن هوى الكاتب، أمر مقبول عموماً، وإن كان هناك نقاد ينكرونها. وإنه لموضع اتفاق، حتى في أيامنا هذه، أن هناك أجناساً طبيعية تخضع لعقل دائم، ولها أصل في مختلف الأفكار، ومختلف

وظائف الأدب. غير أن البلاغة تذهب إلى أبعد من ذلك،فهي تؤكد أن لكل موضوع إطاراً شكلياً، له قواعده الخاصة، وبنى، وأسلوباً. وعلى الكاتب أن يقبل كل ذلك.

3 الأساليب

لايفترق في الواقع مفهومُ الجنس عن مفهوم الأسلوب،فكل جنس يتناسب مع طرق للتعبير ضرورية، ومحدّدة بدقة. وهي تعين، ليس التركيب فقط، ولكن تعين أيضاً المفردات، والنحو، والصور، والمحسنات.

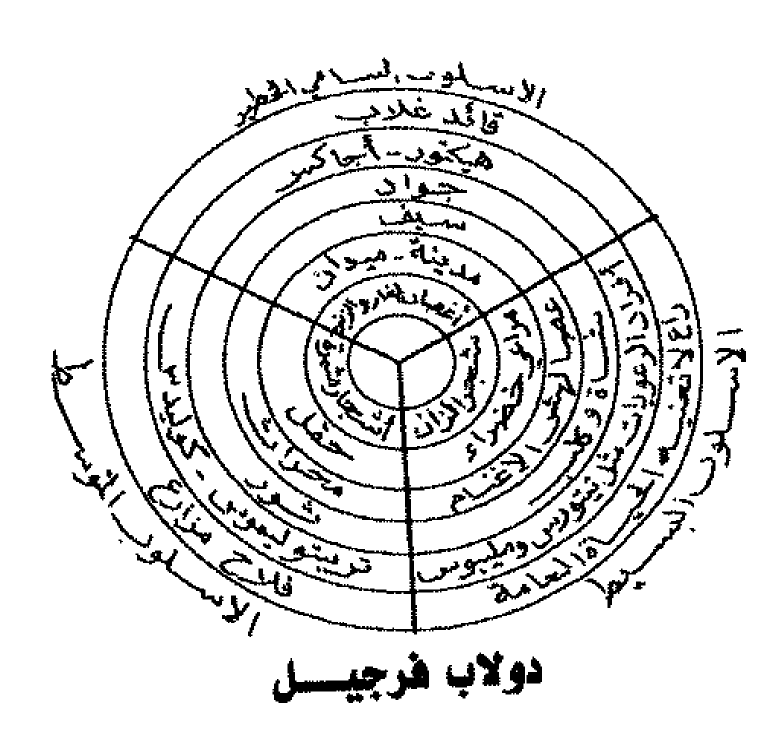
فالقدماء ميّزوا من قبل بين أساليب ثلاثة: البسيط، المعتدل، والعالي. والمعلقون اللاتينيون المتأخرون رأوا هذه الأنماط الثلاثة في ثلاثة كتب رئيسة من كتب فيرجيل L'eneide, Les Georgiques, Les Bucoliques وهي مصورة في «دولاب فيرجيل». وتشير حلقات هذا الدولاب إلى الوضع الاجتماعي الذي يتناسب مع كل أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة. كما تشير إلى الأسماء، والحيوانات، والأدوات، والمساكن، والنباتات التي تصلح أن تنسب لها.

وهكذا نرى أن الفلاح يُسمّى Caelius، وهو يفلح حقله المزروع بأشجار مثمرة، مستخدماً في ذلك محراثه المكنّ بالأبقار. ويسمى قائد السرية Hector، ويظهر مكللاً بالغار، سيفه معه، يجوب الحقل على فرسه. ونصادف الأول في الأسلوب البسيط، بينما الأسلوب الرصين يناسب بسالة Hector.

إذا لاحظنا أن الكلمات تحتفظ بانعكاسات الأشياء التي تشير إليها، أو بالأوساط التي تستعملها، فإن هذا المبدأ نراه في أسلوبية Bally. فدانتي

أدرك من قبل الجزء الذي نستطيع استخلاصه من هذه السمة. ورأى في بيان العوام أن بعض الكلمات «تنتسب إلى الأطفال، وأن بعضها الآخر ينتسب إلى النساء، بينما تنتسب كلمات أخرى إلى الرجال. كما لاحظ أن الريف هو مصدر بعضها، وأن المدينة هي مصدر بعضها الآخر، وأن بعض كلمات هذه الفئة مختارة وتنمّ عن أدب جمّ، بينما بعضها الآخر فقاس يقف له شعر البدن».

إن هذه المبادئ التي كان بإمكانها أن تجدد البلاغة، لم تُتابع للأسف، بينما نظرية الأساليب الثلاثة انتقلت عبر العصر الوسيط وحتى بداية القرن التاسع عشر، وإننا لنراها عند كل القواعديين، والنقّاد في القرن السابع والثامن عشر.



دولاب فرجيل

4 الصور

لاتقف هذه المبادئ عند حدود الألفاظ، ذلك لأن الأساليب المختلفة إنما يحددها النحو وما نسمية الصور في وقت واحد.

وتترك البلاغة للقواعد أمر تحديد المعنى، وتصحيح مختلف البنى القاعدية، ولكنها تأخذ منها ما له قيمة جمالية أو تعبيرية خاصة. وهي تحت اسم الصورة تشير إلى «طريقة في الكلام أكثر حيوية من الكلام العادي، ومقدرة إما إلى جعل الفكرة أكثر حساسية بوساطة صورة من الصور، أو مقارنة من المقارنات، وإما لإثارة الانتباه أكثر بما لها من استقامة أو فرادة». غير أن التعريف يبقى غامضاً.

فالقدماء تركوا لنا جدولاً واسعاً من الصور تنطق بها مصطلحات، زادتها غموضاً أجيالٌ من القواعديين الذين تناقلوا تعاريفَ لاندرك مضمونها بوضوح دائماً، وتختلط فيها من جهة أخرى، مصطلحاتٌ يونانية وما يعادلها من مصطلحات لاتينية:

تتصل الصور الأدائية بالنطق. والتبادل مثلاً، يعكس الأصوات في كلمة أو في جملة من الجمل. وهذا يعني أن مفرداتنا مفردات إبدالية. ونستطيع، على هذا الأساس، أن نميّز بين : الصوت الاستهلالي، والصوت المدّون في نهاية الكلمة، والترخيم الاستهلالي والترخيم الجوفي، والجزم (حذف قسم من آخر الكلمة)، والتبادل، وفك الإدغام (إخراج صوت مؤلف من صائتتين في

مقطعين صوتيين)، والإدغام بين صائتين، والوصل (بين آخر حرف من الكلمة وأول حرف من الكلمة التي تليها)، إلى آخره.

وتتصل صور التركيب بالنحو، كنظام الكلمات مثلاً. أما مجاز التقديم والتأخير في الجملة فليس شيئاً آخر سوى القلب (تأخير اللفظ أو تقديمه خلافاً للقاعدة). وأهم هذه الصور هي: الإضمار، وحذف النسق، والتطابق المعنوي، والإسهاب، والوصل، والقطع، والإمالة، والتكرار، والتعارض، إلى آخره.

وتتصل صور الكلمات أو المجازات اللفظية بتغيرات المعنى. ونضرب على ذلك مثلاً بالاستعارة لأنها أكثر شهرة. وأما المجاز المرسل فيشتمل فيما يشتمل عليه على إرادة أخذ الجزء مكان الكل: كأخذ الشراع مكان السفينة. وأما الكناية فتأخذ الشكل مكان المضمون مثل: كأس من الخمر.

وأهم المجازات اللفظية هي: الاستعارة، والمجاز الصوري، والإلماح، والسخرية، والتهكم، والحقيقة العرفية، ومجاز الحالية، والمجاز المرسل، والكناية، والتورية، ومجاز العلمية، وطلب النتيجة من وراء السبب، وقلب المعنى، إلى آخره.

إن الصور الفكرية تشكل الأفكار نفسها. فالمغالاة عبارة عن مبالغة المرء بفكره، وأما التلطيف فهو التخفيف منه. ونستطيع أن نميز، على هذا الأساس، بين: الطباق، النداء، التعجب، الحكمة الختامية، الاستفهام، الذاتية، الإيصال، السرد، التخلي، التدرج، التعليق، التكتم، الانقطاع، الدعاء، الإطناب، المبالغة، التلطيف، الإضعاف، المراوغة، والاستحياء (إعطاء الكلام أو توجيهه إلى الموتى أو الجماد)، إلى آخره.

إن الصور قاعدة لنظرية «الزخرفة». ونميز بين نوعين من الزخارف: الأولى وهي «الزخرفة السهلة»، وتقوم على استخدام «الألوان البلاغية»، أي صور

التركيب أو التفكيك، والثانية، هي «الزخرفة الصعبة» وتتميز باستخدام الاستعارات.

أما آلية الصور واستخدامها، فقد حلّلا تحليلاً تاماً. ويمكننا أن نعدّ تسعة أنواع من الاستعارات، وأن نعطي قائمة بالكلمات القابلة للاستخدام الاستعاري، وأن نرفقها بالحالات التي تتناسب معها، وبدرجات الأسلوب الذي تطبعه بسماتها.

أخذ استعمال الصور أهمية عالية في العصرالكلاسيكي، وترافق ذلك مع البحث عن أسلوب راقٍ وقد وصفت كل الطرق الخاصة «برفع مستوى الأسلوب» وعددت في الكتب. ولأن هذا ما يريده /ريقارول/ في كتابه «خطاب عالمية اللغة الفرنسية»: «إن الأساليب مصنّفة في لغتنا كما صنّفت الرعايا في مملكتنا. فإذا اتفق تعبيران مع شيء واحد، فهما لايتفقان على نظام واحد للأشياء. وإن الذوق الجيد ليعلم السير عبر هذا التدرج».

5 مكان البلاغة وحدودها

كانت هذه هي البلاغة في خطوطها العريضة. ونراها هنا فناً للكتابة وفناً للتأليف في الوقت نفسه: إنها فن لغوي وفن أدبي.وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة.

والبلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب، كما كان يمكن للعلم أن يدرك حينئذ. ويتناسب التحليل المضموني للتعبير، الذي تركته لنا، مع الرسم البياني للسانيات المعاصرة: اللغة، التفكير، المتكلم. فصور الأقوال المأثورة، والتركيب، والكلمات تحدد صوتياً، ونحوياً، ولفظياً الشكل اللساني بأوجهه الثلاثة: الأجناس، والمقام، ومقاصد المتكلم.

إنها تبدو لنا ساذجة في بعض وجوهها- أقل ممّا نعتقد على كل حال- ولكنها تستحق من بين كل العلوم القديمة اسم العلم: فسعة الملاحظات، ورهافة التحليل، ودقة التعريفات، وصرامة التصنيفات تشكل دراسة منظمة لمصادر اللغة، لانرى لها مثيلاً في المعارف الإنسانية الأخرى لذلك الزمن.

إن أهميتها بالغة، لأنها لاتعكس مفهوماً عن اللغة والأدب فقط، ولكن لأنها تعكس فلسفة، وثقافة، ومثالاً عقلياً أعلى.

أما أسلوبية التعبير، كما صممها «بالي» فقد نشأت عن البلاغة القديمة ولكن بطرق جديدة. ولذا فإن دراسة البلاغة للصور ماتزال راهنة لم تتجاوزها دراسة أخرى حتى يومنا هذا. وإنها لتحوي على مخزون من الملاحظات والتعريفات التي من شأنها أن تجعل اللساني يعيد النظر فيها ويعمقها على ضوء المناهج الحديثة. وقد تكلم /فاليري/ على هذا الأمر بوعي كبير.

«إذا كنت أنصح نفسي بهذه الاستعمالات، أو بالأحرى بهذا التعسف اللغوي الذي نضعه تحت اسم غامض وعام هو الصور، فإنني لا أرى فيه شيئاً آخر سوى التراث المهمل لتحليل غير كامل، كان القدماء قد قاموا به لدراسة هذه الظواهر «البلاغية». وما دامت هذه هي الحال، فإن الصور، التي أهملها نقد المعاصرين، تضطلع بدور عظيم الأهمية، ليس فقط في الشعر المعترف به والمنظم، ولكن أيضاً في الشعر الفعّال باستمرار والذي ينكد المفردات الثابتة، ويوسع معنى الكلمات أو يضيقه، ويعمل عليها تناظراً أو تحويلاً، ويهدم في كل لحظة قيم هذه العملة الموثوقة، ويولد، تارة على لسان الشعب، وأخرى باسم الحاجات غير المتوقعة للتعبير التقني، وثالثة بريشة مترددة لأحد الكتاب، هذه المتغيرات اللغوية، والتي تجعلها شيئاً آخر تماماً. ويبدو أنه ليس ثمة أحد فكر في تبني هذا التحليل». (Variete III, P. 45. Questions de Poesie).

ونرى هنا بالتاكيـد مهمـة مـــن مهمات الأسلوبية المعاصرة. فالدراسات البلاغيـة تحتفظ بمكانها كـاملاً فـي النقد الأدبي، لأنـه لايمكن الحكم على أسلوب كاتب دون الأخذ بعين الاعتبار تلك الفكرة التي يأخذها هو نفسه عن الأسلوب.

وإننا عندما نمدح عند «فيلون» بداهة التجربة وصدقها، فإننا نحكم بهذا اعتماداً على انفسنا. وإن كثيراً من الصور التي تعمرها مظاهر الجدة ليست سوى نقاط عامة تلتقي فيها الطرق المدرسية. وليست البداهة، عندما توجد، سـوى حادث عرضي، لاتثير حساسية الكاتب وشعبيته. فالعصر الوسيط لم يتّجه فـي الأدب، إلى التعبير عن المعاش مباشـرة. والأقســام الأكثر عناية في أعمال فيلون، هي تلك التي توجت أقرانه. وقد كان بإمكانه أن يعتمد عليها فيحفظ بهـا ذاكرتـه، لأنها عبارة عن تمـارين فـي النظم كقصيدة المسـابقات لبلوا: «أموت عطشاً والنبع قربي». وهذه القصيدة ليست سوى خطاب منهك.

إنه من المستحيل إعطاء حكم عن الأسلوب وما يستحقه العمل دون معرفة وثيقة بالأهداف التي حددها العمل لنفسه والأدوات التي في حوزته.

ويبدو لنا أن كبار البلاغيين قد بلغوا قمة العبث في نهاية القرن الخامس عشــر. ومع ذلك فـإن المستشــارين لشــارل التتميرير، والمســاعدين لمرغريت النمسـاوية كانوا مجد عصرهم. وقد كان الشـعر، بالنسبة إليهم، أمراً جدياً، وإن كان التردّد يخالج الحكم على من عاصر لويس الحـادي عشر أمثال: دي غوتانبرغ، ودي كريسـتوف كولومب، وفوكيـه، وجوسـان دو بريـه... لقد كان عندهم سلم قيم آخر، وهذا أمر مشروع تاريخياً بقدر ما هو مشروع سلّمنا نحن.

ولم تكن البلاغـة، من جهـة أخرى، جـامدة وغير متطورة دائمـاً. فنحن لم نستطع أن نقدم هنا إلا رسماً سطحياً لا يظهر سـوى الخطوط الكبرى لبلاغة

دوغمائية.

وربما يكون الإلزام في حالات كثيرة أكثر بروزاً من الواقع: فالأشكال الثابتة للعصر الوسيط شكلت حرية بتنوعها الهائل. والأجناس، حين تعددت في وقت متأخر، فتحت باب الاختيار أمام الكاتب الدرامي على المأساة والملهاة، والمأساة البرجوازية، إلى آخره.

فالأجناس تطورت من جهة أخرى. وكانت متناسبة مع الوظيفة الواقعية للأدب، ومع الظروف التي تطورت ضمنها. ولم تكن التصنيفات والقواعد سوى ملاحظات نقدية في أغلب الأحيان. ثم إنها تأقلمت مع الواقع التاريخي، فلم يستطع رونسارد أن يحيي الشعر الغنائي البندري، كما فشلت كل المحاولات لإقامة الشعر الملحمي ثانية، وذلك انطلاقاً من لحظة لم يعد فيها هذا الشعر قادراً أن يقوم بوظيفته الاجتماعية.

استطاعت، أخيراً، بعض الشخصيات الأدبية القوية أن تتجاوز إلى حد ما، حدود الأجناس والأسلوب، وكان ذلك بدءاً من القرن السادس عشر على الأقل. فـ «مونتين» أراد لأسلوبه أن يكون «فرقة فوضوية»، وأن يكون «مكتوباً على الورق كما يلفظه الفم»، وتمرد على «الكلام الغني والرائع» الذي يغطي فراغ التفكير، بينما ذهب ديكارت إلى حد اعتبار أن «هؤلاء الذين يملكون حججاً قوية ويهضمون تفكيرهم جيداً لكي يقدموه واضحاً ومحسوساً، يستطيعون أن يقنعوا بما يقترحونه على ألا يتكلموا إلا لغة البروتون وعلى ألاّ يتعلموا البلاغة أبداً».

فالبلاغة الشكلية، كما جئنا على عرضها هنا، تعود في أصلها إلى العصر الكلاسيكي، وهي من اختصاص القواعديين. ولا يغير من الأمر شيئاً أن برادون، وهو معاصر لراسين، كان يأخذ الاستعارات، أو يتظاهر بأخذها، مأخذ المصطلحات الكيميائية.

بعد هذا، إنه مما لاريب فيه أن البلاغة ظلت مسيطرة على أدبنا منذ البدء وحتى القرن التاسع عشر.

الفصل الثاني

سقوط البلاغة

1 مفهوم جديد للغة والأسلوب

شهد القرن الثامن عشر ميلاد حركة، أدت بالاشتراك مع الرومانتيه، إلى تدمير أطر البلاغة. هذه الحركة ارتبطت بثورة لها أصول قديمة. ومنذ ذلك التاريخ، وحتى يومنا هذا، لم تنته دورتها بعد.

ليست البلاغة، كما رأينا ذلك، كشكولاً بسيطاً من القواعد. إنها تعبير عن ثقافة. ولقد كان لابد للفكرة التي نحملها عن الإبداع الأدبي واللغة أن تتغير كما تغيرت في الوقت نفسه الفكرةُ التي نحملها عن الإنسان والمجتمع.

فالقرن الثامن عشر حدد الحدود- بشكل مانع وعائم- بين رؤيتين للعالم. ونستطيع أن نسميهما: جوهرية ووجودية.

كان العالم القديم، تماماً كما كان العصر الوسيط، يعيش في عالم مخلوق. وكانت الأشياء، والكائنات، وكل الفئات العقلية، والوجدانية، والحسية، ومفاهيم الخير، والشر، والجمال سابقةً في وجودها منذ الأزل، وخارجةً عن إرادة الفرد، على شكل فكرة بالمعنى الأفلاطوني للمصطلح. وكان كل شيء، منذ الأزل، «مسمىً»، سواء كان ذلك هو معطى الاسم الأفلاطوني، أم كان ذلك هو اللّه خالق «الكلمة». ذلك لأن اللغة شيء معطى مثل العالم الذي هو أيضاً شيئ خارجي على الإنسان. وكان كل شيء مرتبطاً بكلمة واحدة لابديل لها، وهي وحدها تشير إليه وتعيّن هويته. وكانت

الأفكار تنزل في الكلمات كما كانت الأرواح تنزل في الأجساد. وكانت وظيفة الشاعر الغزلي والغنائي أن يجد ذلك الشكل الذي يتجسد الواقع فيه.

فالتجربة المعاشة هي التي تثبت هوية الواقع وتتحقق من صدقه، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر. أما بالنسبة إلى إنسان القرون الوسطى، فإن الشكل هو الذي يقوم بذلك. فكلمة ملك، مثلاً، يجب أن تتناسب مع فكرة «الملك». وغالباً ما نمثل الملك بصولجانه وتاجه، كما الراعي بعصاه، والراهب بصندله. وكذلك الحب، والمظاهر الكاذبة، والنعومة المصطنعة.

لاتكمن مهمة الأدب في التعبير عن تجربة فردية. وإذا كان الشاعر لايستطيع أن يتكلم إلا عن نفسه، فهذا الأمر ليس سوى أداة. إنه لايقترح علينا ألوان مغامراته الغرامية، ولكنه يقترح علينا صنفاً من ألوان الحب المثالي. فالمواقف والمشاعر التي يرسمها شعراء الغزل ليس لها علاقة تقريباً مع ما نستطيع أن نعرفه عن شخصيتهم وعن ظروف حياتهم.

إن الإنسان الكلاسيكي حين انقطع عن الإيمان بمثولية الكلمة الإلهية، ظل يتابع عيشه ضمن عالم من القيم الكونية والدائمة، حيث «كل شيء قد قيل»، وحيث «يكون المجيء متأخراً جداً». إنه يعيش ضمن نظام عقلي، وأخلاقي، وجمالي ثابت.

والكاتب يستطيع أن يعيد إبداع الفن، كما فعل باسكال بالهندسة، غير أن اللجوء إلى نماذج كبيرة فيه ضمانة أكبر وفعالية أعظم. وإن المبادئ البلاغية، التي تعاد إليها حياتها بالإتصال مع مصادرها الأصلية، الأحسن فهماً، والأكثر اعترافاً بها، ووعياً لها، تصبح أكثر إلزاماً، كما تصبح، من وجهة نظر عالمية ، أكثر قبولاً.

ومع ذلك، فإنه عندما يأتي اليوم الذي ينقطع فيه المجتمع، والمؤسسات، والعادات والقيم الجمالية أو الأخلاقية، واللغة التي تعبر عنها، عندما تنقطع عن أن تكون واقعاً مطلقاً لتصير خلقاً لتجربة متجددة، فإن كل نظرة تعيد إبداع العالم تعيد في كل مرة إبداع اللغة.

حينئذ ستفقد البلاغة حقوقها، وهنا أمر هام، لن يتوافق سقوطها مع حركة الأفكار التي ستضع الإنسان والمجتمع موضع اتهام فقط، ولكن ستتوافق أيضاً حتى مع فلاسفة القرن الثامن عشر أنفسهم، وخاصة مع علماء النفس الذين سيضعون، هم أيضاً اللغة موضع اتهام.

فـ «كونديياك» لاحظ، في كتابه اختيار لأصل المعارف الإنسانية» (1746)، أن اللغة منتوج فكري، وأسس قواعد اللغة بالاعتماد على فئات عقلية وبنى للغة نظاماً منطقياً، بينما قابل، في الوقت نفسه، في كتابه «فن الكتابة» بين لغة المنطق هذه ولغة العواطف أو «اللغة الطبيعية» المصنوعة من «أشكال خاصة بالشعور».

إنه يقول: «إذا فكّرنا بأنفسنا، فإننا سنلاحظ أن أفكارنا تتمثل ضمن نظام يتغير بتغير المشاعر التي تؤثر فينا. ومن هنا، يكون مولد عدد من الطرق لإدراك الشيء نفسه بما نعانيه من مشاعر متتابعة. وأنتم تفهمون إذن، أننا إذا حافظنا على هذا النظام نفسه في الخطاب، فإننا سنقوم بإيصال مشاعرنا حين نقوم بإيصال أفكارنا». (Condilliac, Art. d`ecrire, chap I) .

2 سقوط البلاغة

لم تعد اللغة انعكاساً في الذاكرة الإنسانية لشكل خارجي، ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان ومعاشه.

هذه الأفكار التي اعتمدها الأب باتو في كتابه «المبادئ» هي الأفكار نفسها التي اعتمدها معظم القواعديين، وهي أفكار ديدرو، وروسو أيضاً.

فاللغة تعبير عن موقف عملي، إنها تعبر مباشرة عن أفكار الأفراد ومشاعرهم. وهي إذ تختلط معهم تعبر من خلالهم عن المشاعر الاجتماعية، وعن الأمة، وعن عاداتها ومؤسساتها. وهكذا نرى أن المقصود لم يعد يكمن في شكل لساني ضمن جدول من الأشكال العالمية السابقة أو الخارجة عن التعبير. فالحياة واللغة شيئان يؤخذ لهما اعتبار بما لهما من أمر متفرّد لايعوض، وإن حقيقة هذا المعاش هي التي تؤسس هيمنتهما.

بينما الأدب، مع الاحتفاظ بوظيفته الدائمة، والتي تتجلى في إعطاء العالم معناه فقد نقل منظوره ليحدّد لنفسه، من الآن فصاعداً، مهمة التعبير عن تجربة البشر.

وتختلط هذه التجربة مع الشكل الذي يعبّر حيث قال فونتين من قبل: «إن الكتابة الجيدة هي التفكير الجيد». ولكن فونتين رجل قنّاص، بينما الفكرة تفرض نفسها من الآن فصاعداً. وبالنسبة لبيفون، فإن «الأفكار تشكل وحدها عمق الأسلوب... لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة، وهذا ما نضعه في التفكير».

ولكن إذا كانت اللغة تتطابق مع التفكير، فإن هذا يعني أن نقول، ضمن المنظور الحسي، إنها تتطابق مع الإنسان. وهنا يجب أن نحذر فلانستبق الأمور فنقع في معنى معاكس أصبح انتشاره عالمياً تقريباً. فالحكمة

المشهورة، إذا وضعت في موضعها، تظل بعيدة عن الامتداد الذي نعطيها إياه عموماً. يقول بيفون: «إن المعارف، والوقائع، والمكتشفات تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ. هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان. وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه. ولذا لا يمكنه أن ينتزع، أو يحمل، أو يتهدم.

وهذا يعني بكل بساطة انه يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تؤخذ من مؤلفها، بينما الشكل الذي اعطاه لها، فهو له خاصية من خواصّه، ولايمكن أن يتحول، ولا أن يهدم، ولا أن يقلّد.

إن قول بيفون، وقول افلاطون: «الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية»، وقول سينيك: «الخطاب هو سمة الروح»، كلها اقوال لاتتضمن المعنى المعاصر الذي نعطيه إياها في اغلب الأحيان.

ومع ذلك، فإن تأويلاً مغلوطاً – كما هي الحال في بعض الأحيان– قد يجد ما يبرره في الواقع. ففكرة الأسلوب المعبرة عن الطبيعة الإنسانية نفسه تخامر النفوس منذ ذلك العصر.

يقول «دالامبير». «يقال في الأسلوب انه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية، والأكثر صعوبة والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم».

ولا نرى أنفسنا، مع شاتوبريان، أكثر بعداً عن المفهوم الرومانتيقي العبقري. إنه يقول : «عبثاً نتمرد ضد هذه الحقيقة: لن يحسن نظم العمل، ولا تزيينه بصور جيدة الشبه، ولاغمره بالف كمال آخر، إذا اخطأه الأسلوب لأنه دون ذلك يعدّ عملاً ميتاً في المهد. هذا، وإن الأسلوب، وثمة الف نوع، لايكتسب بالتعليم. فهو هبة السماء وعطاء الموهبة».

مكذا تكونت فكرة فن وصنعة، وما تستوجبه من تقانة، أصبحنا سادتها ما إن عرفت وعرف ما تحتاجه من عمل، وصبر، وجهد. وبهذا صار الأسلوب تعبيراً عن عبقرية فردية. ولم يعد تأقلماً مع شكل مثالي، ولكن مع شكل عفوي للفكرة يكون جوهرياً في الفرد كسلوكه او كطبعه. ومثلنا في ذلك مثل زارع التفاح: إن أسلوبه يتجلّى في إنتاج التفاح وليس في تصنيعه، أو في اختيار شكله، او لونه ضمن تصنيفات مجردة من أصناف الفواكه.

وعندما نؤكد أن الأسلوب هو الإنسان، يتبين ان اللغة هي الأمة. ذلك لأن اللغات تعيش وتتحوّل. «وأعلن بعضهم (كما قالت مدام دوستايل ساخرة) إن اللغة قد ثبتت كثبوت النهار في شهر معين، ومنذ ذلك التاريخ صار إدخال كلمة جديدة تعسفٍ بربرية».

إن استمرار «الكلام الجميل» جامداً ضمن قواعد القواعديين بات أمراً مستحيلاً. فإذا كان الكلام تعبيراً عن الإنسان، فإنه يتطور مع الإنسان، ومع العادات، ومع مثاليات الأمة التي يعبر عنها.

إن كونديلاك شعر كما شعر القواعديون في القرن الثامن عشر أن ثمة ترتيباً هرمياً للغات. ورأوا فيه انعكاسَ استعداداتٍ خاصة للشعوب التي تتكلمها.

وهناك من لم يسرّه أن ترتفع الصفات المنطقية للغتنا، مثل فوجالس، أو قواعديو بوررويال، فذهبوا يبحثون عن مصدر الفضائل الخاصة للأمة. فريفا رول عمل على تطوير شعار «البيان الفرنسي» وشرحه في كتابه «بيان عن عالمية اللغة الفرنسية».

تُعدُّ فكرة العبقرية اللغوية للأمة إحدى مطايا المعركة الرومانتيقية الألمانية خلال القرن التاسع عشر، حيث أكد همبلدت أن «اللغة هي لسان

حال الشعب، وهي في الواقع كائنة نفسه، ومن هنا كانت بنية اللغات الإنسانية مختلفة. والشعوب تختلف باختلاف سماتها الروحية».

هذه الأطروحة فسّرت بمصطلحات سائجة في معظم الأحيان، وأضيف إليها مشاغل سياسية، ونوازع عنصرية. ومع ذلك، كانت واحدة من أقوى الأفكار التي نشأت عنها الأسلوبية المعاصرة.

وما أن حرمت البلاغة من الأسس الميتافيزيقية والجمالية التي تدعمها حتى انحطّت وسقطت إلى مستوى فن الكتاب، وصارت عبارة عن مجموعة من الوصفات العملية، ولبثت كذلك إلى ان فقدت جدواها يوماً بعد يوم.

فتطور الأدب ساهم في فقدانها كل قيمة عند جمهور جددته الانقلابات الاجتماعية، والقطيعة مع التعليم التقليدي، ولاسيما جيل أنصار الجمهورية والامبراطورية على حد سواء، وانتشار الثقافة الديمقراطية. كما ساهم أخيراً في هذا، الإتصال بالآداب الأجنبية التي قدمت المثل في أعمال عظمى ليس لشروط فن الكتابة الدوغمائية والقديمة عليها من الفضل إلا قليلاً.

3 اللسانية التاريخية ومفهوم الأسلوب

ومع كل هذا، فإن البلاغة، منذ اللحظة التي أخذت تفقد فيها هيمنتها القاعدية وقيمتها كمعيار جمالي، لم يحلّ شيء محلها. وأخذ تعبير مثل: «أسلوب مأساوي» في القرن السابع عشر معنىً محدداً جداً في النقد الاكاديمي أو في اجتماعات (ب. بوهور). كما قامت الاختيارات على معايير يعرفها الشاعر في تركيب العمل، ويعرفها الناقد في إصدار أحكامه.

وفقدت الكلمة كل قيمة نقدية فيما بعد. ذلك أنا سقطنا في غمار أوصاف حدسية، ذات بريق وعمق في بعض الأحيان، ولكنها غامضة، وبدون مرجع

موضوعي. كما كانت لاتعني، غالباً، اكثر من لفظ كلامي. ومن ذلك أن نقول: «بوسييه ذو اسلوب خطابي، ونابليون ذو أسلوب عسكري، الأول تفخيمي، والثاني حازم».

اما اللساني، فيهدم نظام المعايير دون ان يسعى إلى تعويضها. ولذا، رفض ان يعيد الاعتبار إلى مفهوم الاسلوب، وتخلّى عنه للأدب ولفنون الكتابة. وما كان ذلك منه لانه لا يدرك طبيعة الاسلوب الحقيقية، بل على العكس من ذلك، لقد تخلّى عنه من اجل هذا. وكان انه لايصلح أن يكون موضوع دراسة عقلية تستحق ان تدخل ميدان اللسانيات. ولانستطيع أن نعثر على نموذج افضل من موقف علماء الدلالة الأولين. إن دار مستيتير صرّح في كتاب يَعدُّ عنوانه بالكثير (حياة الكلمات): «ليس ثمة مكان هنا لدراسة الاستعارة ضمن الاسلوب، ولا لرؤية كيف أن الفكرة تتلّون عند الكاتب تلّونات مختلفة، وتنتقي اشكالاً مادية، وذلك بحسب طريقته في الاحساس بالأشياء ورؤيته لها. إن هذه الدراسات المختلفة جزء من النقد والبلاغة» (P.65-66).

فقضية الاسلوب كانت قضية حية، كما كانت موضع نقاش عالمي. فانطلاقاً من جريدة ستاندال، ومروراً بصور سانت بوف، وانتهاء برسائل بلزاك، لم تتوقّف عن إشغال الكتاب، والنقاد، والمؤرخين، والفلاسفة. وكانت، في بعض الأحيان،تشغل اللسانيين أنفسهم. ولم يتصور أحد أن يُجعل منها دراسة علمية. إضافة إلى أن هناك محاولات نادرة مثل محاولة نادرة مثل محاولة «هربرت سبنسر» (1852) (The philosophy of style) أو المقال الذي كتبه ستاندال (1866). هذه المحولات اقترحت أسلوبية عقلية، كدراسة «الشروط التي تحدّد سمات الاسلوب ووقع أي شكل من أشكاله»، غير أن اللسانيات لم تتابعها قط. وكانت تكتفي بالإشارة في نهاية القواعد

إلى قائمة من «الألوان البلاغية» القديمة، أو كانت تشير في الملحق إلى دراسات وصفية لمؤلفين وضعوا جدولاً سطحياً بحتاً لأهم صورهم.

وعندما ابتدعت الصوتيات، والصرف، والنحو، كان اللساني يعرف منذ مئة عام المبادئ التي صدرت عنها الأسلوبية المعاصرة. ولكنه التزم طرقاً لم تتحْ لمفهوم الأسلوب مكاناً فيها.

إن اللسانيات عرفت نفسها بوصفها علماً،وكان ذلك طوال القرن التاسع عشر، وبتأثير الفلسفة السائدة آنئذ. ولما كانت مادية، فقد عدّت اللغة موضوعاً واقعياً يقبل التفكيك إلى عناصر بسيطة ومنفصلة. ولما كانت حتمية المنزع أيضاً، فقد اهتمت بالأسباب المادية للظواهر، وكانت تطورية وتاريخية بالضرورة. وكان هدفها أن تقيم علماً للغة على غرار العلوم الطبيعية التي كان حينئذ في ذروة تطورها.

إن المادة الواقعية، بالإضافة إلى الأصوات، كانت ميدانها المفضل، ففيه تقاس اللغة وتلاحظ ملاحظة مباشرة، وفيه تنجو من مراقبة الفرد الواعية. ثم تأتي الأشكال بالدرجة الثانية، وهي موضوع الصرف، ثم يأتي النحو بعد ذلك حيث تكون اللسانيات التاريخية والوضعية أقل ارتياحاً.

ومع ذلك، فإن تطور الفكر العلمي وتجدد المذاهب اللسانية، سيعطيان الأولوية لمفهوم الأسلوب. وسيشارك تياران كبيران في هذا الأمر: سنرى من جهة أولى أن المذهب المثالي سينتهي إلى نقد بناء للمادية التحليلية والعقلية، وسنرى من جهة ثانية، أن تجدد المذهب الوصفي، الذي كيّف مناهجه مع ملاحظة للفكر والحياة سيقيم علوم الإنسان على قواعد تجريبية وعقلية.

4 المدرسة المثالية ومفهوم الأسلوب

الأولون تبنّوا تمييز «هامبولدت» المشهور: «اللغة أداة غير فاعلة من أدوات الأمة، ولكنها أداة خالقة من أدوات الفرد». كذلك اتخذوا مواقف مضادة لأطروحات اللسانيات التاريخية، ورفضوا أن يروا في اللغة شيئاً أو جوهراً سوى الأداة. ولذا كان الكلام بالنسبة إلى «واندت» (1832-1920) وبالنسبة إلى «هيجو شوشاردت» (1842-1927) خلقاً فردياً عملت محاكاة الأمة له على تعميمه وتبنيه. وهو يخضع في النتيجة إلى قوانين نفسية واجتماعية، كما يخضع إلى آثار هذه القوانين الواقعة على الأفراد الذين ابتدعوه واستخدموه. وهو متعلق بهؤلاء الأفراد الذين ابتدعوه واستخدموه. وهو متعلق بهؤلاء الأفراد، وبطرق عيشهم وشروطه، كما هو متعلق بمزاجهم، وثقافتهم، وعمرهم، وجنسهم، إلى آخره. إنه في جوهره، إذن، واقعة أسلوبية. ويجب أن يرى تحت هذا الملمح الأسلوبي.

ولكننا نرى أن كلمة أسلوب تتجاوز معناها التقليدي. والأسلوب لم يعد هو فن الكاتب فقط، ولكنه كل العنصر الخلاق للغة والذي يعد خاصة من خواص الفرد، ويعكس أصالته: الأسلوب هو الرجل.

إن عقد ما سمي المدرسة المثالية الألمانية انتظم حول هيجو شوشاردت وخلفائه المباشرين، أمثال كارل فوسلير وليو سبيتزير. وعمل هؤلاء على نسق المبدأ الذي قامت عليه المدرسة الوضعية العقلية. ولذا رفض فوسلير أن يعد الوقائع غاية في ذاتها، كما رفض أن يقيم علاقات سببية بين ظواهر تعد معزولة. ورأى أنها لاتقوم بنفسها، ولكنها تعد تجليات لنظام أعلى تحتل في داخله وظيفة من الوظائف. فاللغة شيء آخر يختلف عن أي موضوع يمكن فحصه، وتحليله، واعتباره حاصلاً لمجموع أجزائه. إنها تعبير عن الإرادة.

ومثلها في ذلك مثل البناء، الذي هو ليس فقط حاصل مجموع أجزائه، أو مواده التي تكون منها، لكنه أيضاً إبداع لفكر أراده، وصممه، ونفذه. ولذا يجب النظر إليه في علاقاته مع هذا الفكر، أي ضمن أسلوبه.

كان لايمكن لهذه الآراء إلا أن تؤكد وتعزز بالنجاح الذي أحرزته الحركة المضادة للمدرسة الوضعية العقلية، والتي وجدت تعبيرها في حدسية «برغسون»، منذ بداية هذا القرن، وفي مذاهب كروس الجمالية. ولاسيما أنها طرحت بوضوح قضية اللغة والتعبير، مستخدمة في ذلك مصطلحات تتصل بمصطلحات اللسانيين.

5 مدرسة سوسير ومفهوم الأسلوب

إن المواقف التقليدية للسانية التاريخية التي تبناها القواعديون الجدد، قد هوجمت في الوقت نفسه بحرية من قبل مجموعة تشكلت حول اللساني السويسري فرديناند دي سوسير، ورفضت المدرسة الفرنسية - السويسرية أن تشبه اللسان بجوهر مادي يخضع لقوانين العالم المادي الثابتة، ذلك لأنه في أساسه إبداع إنساني وعطاء من عطاءات الفكر. فإذا ما أعيد لما هو ميّسر له، فسيكون أداة إيصال، ونسقاً من الإشارات مقدراً لنقل الفكر. إنه فكر ليس دون الجوهر الصوتي، وهو من أصل مادي واجتماعي.

يتبنى تحليل سوسير، في الوقت نفسه، التعارض الذي أقامه هامبولدت بين اللسان مبدعاً حراً في حوزة الفرد، وبين اللسان ثابتاً ومعقداً في حوزة الأمة. ويطرح هذا التمييز الكلاسيكي بين الكلام واللغة على اللساني قضية الأسلوب.

انضم سوسير إلى المدرسة المثالية، واشترك معها في نقد القواعديين الجدد. وإذا نظرنا إلى المجموعتين، فسنرى أنهما قد وصلتا، في الواقع، إلى مفاهيم لسانية جدّ متقاربة، بل متطابقة عملياً. ولكن هذا لم يمنع انقسامهما حول قضايا منهجية، وأخرى نستطيع أن نقول عنها، مزاجية. وما كان ذلك كذلك إلا لأن ثمة نموذجين للتفكير يتعارضان فعلياً. ومما ساهم في تباعد الشقة بينهما أيضاً، أن المجموعة الأولى تتألف ، في معظمها، من الفرنسيين أو من الفرنسيين والسويسريين، وأن المجموعة الثانية تتألف من الألمان.

أما من جهة الفرنسيين، فهم أنفوا إلحاق دراسة اللسان بجوهر غامض وحدسي «كالفكرة»، وظلوا متمسّكين بالمثل الأعلى للوضعيين ومناهجهم، كما ظلوا متمسّكين بملاحظات أقرب ما تكون إلى الكمال، وبتصنيف تحليلي، وبتأويل موضوعي للواقع.

وكلنا يعرف أن الكاتدرائية تعد شيئاً آخر غير مجموع أبوابها، وتماثيلها، وزجاجها. ولكن بعضهم يحلم أن يقبض عبر فعل يمثل ميلاً حدسياً، على تلك الروح، وتلك النشوة الصوفية، وذلك الإيمان الجماعي الذي دفع بها إلى الظهور. كما أن هناك من يبحث كي يعيد بناء البنيات واحدة إثر أخرى، فيرى بذلك الأصول السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والتقنية والهندسية الكامنة وراء بنائها.

ولهذا السبب لم تُقْدِم المدرسة السوسّيرية على دراسة الأسلوب الفردي فقد ظهر لها أنه فعل حر، منعزل، متفرّد، بلا حدود، وفار من الملاحظة والتحليل والتصنيف. فاتجهت على العكس من ذلك، إلى دراسة الأساليد الجماعية، والوقائع اللغوية ذات العلاقة بالفئات الاجتماعية، والثقافية والقومية التي تستخدمها، فإنضمت بهذا إلى الأسلوبية المثالية، ولكنهااتبعد

مناهج وفكراً مختلفاً. وما كان ذلك منها إلا لتنقد ولتنشيء أطروحات ذاتية في معظم الأحيان.

غير أن الذي شدّ انتباه اللسانيين السويسريين خاصة هو دراسة علاقات الفكر واللغة. فاهتموا بالجانب النفسي والاجتماعي للقواعد، وفحصوا داخل النظام اللغوي، العلاقات بين الإشارة اللسانية (الصوت، الكلمات، البنى النحوية) والفكر الذي تعبّر عنه، أي المعنى الذي تحمله.

6 الأسلوبيتان

نشأ نظامان عن تجديد المذاهب اللسانية، في بداية هذا القرن فشكلا، باسم الأسلوبية، دراستين منفصلتين ومتميزتين، ثم تطورتا تطوراً مساوقاً لتطور النقد التقليدي للأسلوب.

ولما كان النقد محروماً من معايير التقدير ونظمه، فقد أصبح ذاتياً أكثر فأكثر، ومال إلى هجر اللغة، ولم يعد له عليها سلطان، كي يحكم على الأفكار ويعالج العمق. إنه نقد فولتير، وستندال، وسانت بوف، وهو نقد للأدب أو نقد صادر عن رجال فضلاء بالأحرى، وليس عن القواعديين. ولم يطمع هذا النقد قط أن يتأسس في علم أسلوبي.

إنه نقد ذاتي وتقديري بحت، وقلما يتعلّق بتحليل الشكل اللساني، لأن تسليحه سيء ولايقوى على فعله، وإزاءه قام فراغ مضاعف يحتاج إلى من يسدّه، بحيث ظلّ قائماً بعد أن خلفه اختفاء البلاغة واختفاء مظهريها: المظهر القاعدي للتعبير، ومظهر الأداة النقدية.

وهكذا سيتم إنشاء نوعين من الدراسات الأسلوبية: ستنشأ أسلوبية التعبير من جهة أولى، وهي عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير، أي

التفكير عموماً، وهي تتناسب مع تعبير القدماء. كما ستنشأ من جهة أخرى، أسلوبية الفرد. وهي، في الواقع نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها. وهي بهذا دراسة تكوينية إذن، وليست معيارية أو تقديرية فقط. وهاتان الدراستان ترتكزان على محورين متميزين إذن.

إن أسلوبية التعبير لاتخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه. بينما تدرس الأخرى هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين. وكما نستطيع أن ندرس نظاماً إيصالياً لذاته، وأن نتحقق أن الطرق الرومانية، مثلاً، مبلّطة، وأنها تأخذ الاتجاه الأقصر، وتصل بعض النقاط المحددة، نستطيع من جهة أخرى أن نحدّد وظائفها إزاء ظرف تاريخي، فنظهر قيمها الاقتصادية، والتنظيمية، وأن نرى فيها أداة من أدوات إرادة القوة لروما، وإشارة من إشارات تفكيرها السياسي.

وهكذا الأمر مع الأسلوبيتين : تنظر الأولى إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تعتبر وصفية، وتحدد الثانية الأسباب، وبهذا تعتبر تكوينية. ولذا كانت الأولى أسلوبية للأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني، بينما كانت الثانية أسلوبية للأسباب وتنتسب إلى النقد الأدبي.

كان هذا التعريف المضاعف الذي انتشر في البلاغة، مع دراسته للصور أو لأدوات التعبير، ومع نظريته عن الأساليب والأجناس، قائماً عند القدماء في القرن الثامن عشر. وقد خلف من بعدهم خلف أعطى اهتماماً لعلاقات اللغة مع التفكير من جهة، ولعلاقات الفرد مع الأمة من جهة أخرى. وكان هذا الاهتمام نابعاً عن قاموس يميز تحت كلمة أسلوب بين طريقة التعبيرعن الفكر، وبين الطريقة الخاصة بكاتب من الكتاب، وجنس من الأجناس، وعصر من العصور.

ويكمن قوام الابتكار في إعطائهما أمكنتهما ضمن علم اللغة، وفي جعلهما موضوع دراسة نظامية وعقلانية، وذلك عندما كانتا متروكتين خلال زمن لحدس النقد الذاتي.

ويجب علينا أن لا نسيء الظن بالأسلوبية عندما ترغب أن تكون علماً للتعبير، وذلك لأنها بلاغة. ولكنها بلاغة تستند إلى تعريف جديد لوظيفة اللغة والأدب المصمّمين كتعبير عن طبيعة الإنسان وعلاقاته مع العالم. أجل مع عالم – كما يقول فاليري مازحاً– لو أن قرداً من القردة كتب مذكراته فيه لصار كاتباً كبيراً.

والقول إن الأسلوب هو الرجل يعد مسلمة جديدة، ثم انطلاقاً منها تم تعريف البلاغة تعريفاً جديداً. فصارت غير أقليدية، أريد أن أقول غير أرسطية.

ولكن ليس ثمة ما هو أكثر تنظيماً ودقة من مراجعة القيم التي لم يشرع بها فقط بو، مالارميه، فاليري، وكل أولئك الذين يضعهم جان بولهان في قائمة البلاغيين، ولكن هناك أيضاً من هم أكثر صخباً من «الارهابيين»أنفسهم: فبيان السورياليين وتعريفاته، وطرقه الإبداعية، وصوره الموصوفة والمصنّفة يؤلف بلاغة بالمعنى الدقيق. ونستطيع نقله بسهولة إلى الإطار الكلاسيكي.

والأسلوبية بدأت، بشكلها المضاعف، تعترف بهذه المسلمات الجديدة ونتائجها. وصار اللساني، منذ البدء، يصطدم بمفهوم الأسلوب نفسه.

إن الأسلوب مفهوم عائم. فهو وجه بسيط للملفوظ تارة، وهو فن واعٍ من فنون الكاتب تارة أخرى، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة، ولذا فهو يتعدى دائماً الحدود التي يدعي بأنه انغلق عليها،

مثله في ذلك مثل المشكال(1) يتحوّل في اللحظة نفسها التي فيها لتثبيته.

7 بلاغة حديثة 1970

إذا كانت أسلوبية التعبير تحتفظ اليوم بكامل حقوقها، فإن هذا يتجلّى في الأشكال الجديدة، اي ضمن الإطار الذي يحلّ فيه مفهوم مضمون الإشارة (المنطقي أو الوجداني) محل مفهوم القيم التي يحددها مكان الإشارة في قلب النظام، والتي تحدد هي بدورها وظائفها.

أما فيما يخص أسلوبية الفرد، فاللسانية الحديثة ذهبت إلى وضعها موضع الاتهام أكثر فاكثر. إنها تنطلق، فعلاً، من المذهب الوصفي التاريخي الذي يركز، في كل الميادين، على أصل الظواهر، بينما تهتم الشكلانية الحديثة بوظائفها.

هناك اسلوبية وظائفية ثالثة وجديدة، نتجت عن هذا، لاتهتم بمصدر أو بأصل الشكل الأسلوبي، ولكنها تهتم بأهدافه وآثاره. إنها جديدة في المنظور الحالي، ولكنها، في الواقع، ترتبط مع البلاغة الكلاسيكية.

أخيراً، لقد ركّز النقد الحديث على البنية الداخلية للنص المعتبر لنفسه، خارج أي أصل، أو وظيفة أو منهاج.

1- آلة انبوبية تحتوي على مرايا مركزة بحيث إن الأشياء الصغيرة الملونة الموجودة معها في الأنبوب تتحرك فتولد رسوماً مختلفة الألوان والأشكال.

الفصل الثالث

الأسلوبيّة الوصفية أو أسلوبيّة التعبير

1 أسلوبية التعبير

إن البلاغة أقامت باسم البيان، كما رأينا، قواعد للتعبير الأدبي. فأعدت الجداول وصنّفت الصّور الكفيلة «التي تجعل الفكرةَ محسوسة باستخدام الصورة» والتي «تشدّ الانتباه باستقامتها أو أصالتها».

فالصعوبة التي تكمن في نقل أبنية، إلى الفرنسية، ذات قيمة أسلوبية ترتبط بصيغة أو بنحو لغة إعرابية وبنظام حر، وإن قدم السمات التي يقوم عليها مفهوم الأسلوب كما حدده دولاب فرجيل، وخاصة الخلق الأدبي الجديد، والعلاقة بين اللغة، والكتاب، ومؤلفه لأمور تستوجب استدعاء سقوط هذا النظام.

ولذا نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة النظر في مفهوم الصور وعطائها الأسلوبي، كما نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة طرح قضية التعبير. إن التعبير فعل يعبّر عن الفكر بوساطة اللغة.وتتألف اللغة من أشكال (زمن الأفعال، الجمع، المفرد)، ومن بنى نحوية (الحذف، نظام الكلمات)، ومن كلمات هي أيضاً أدوات للتعبير.

إن الفكر ينجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال، ويدخل في الجوهر القاعدي. ومثله في ذلك دخول الحياة في الجسد. ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير، واللسانيات من جهة أولى، كما تقف على ناصية علم النفس، والاجتماع والتاريخ من جهة أخرى: ولذا فإن هناك قواعد للتعبير تعتبر مثل علم وظائف الأعضاء إزاء علم التشريح، كونتها القواعد الوصفية التقليدية.

ولكننا لن نستطيع أبداً أن نعبّر عن فكره بحتة أو مجردة، ذلك لأن مضمون التعبير معقد. فأنا أستطيع أن أقول مثلاً: «أشكركم»، وإذا أمعنا النظر في هذا القول فسنرى أنه من ناحية صوتية فقط يتضمن ثلاثة وجوه:

أ- الأصوات ذاتها، مستقلة عن أية نبرة خاصة: إن لها في كلمة «اشكركم» قيمة إيصالية بحتة، وتبلّغ المحادث امتناني.

ب- إن «النبر» العفوي وغير الشعوري يكشف عن الأصول الاجتماعية أو الريفية، وعن الميول النفسية البيولوجية في الوقت ذاته.

ج- وهناك النبر الإرادي الذي يهدف إلى إحداث انطباع محدد لدى المحادث: ويكون ذلك حين أعبر عن احترامي او حزني، أو حين أحدث أثراً مضحكاً (بتقليد لهجة من اللهجات) او حين أحاول أن أتميز بلهجة ما.

توجد هذه الوجوه الثلاثة على كل المستويات اللغوية: المفردات، والصيغ، والنحو، حيث امتلك عدداً من الوسائط للتعبير عن امتناني: «تفضلوا بقبول شكري»، «اشكركم كثيراً»، «شكراً»، (اوه، شكراً)، «انت صديق» إلى آخره.

ثمة قيمة ثلاثية للتعبير إذن:

- القيمة المفهومية أو العامة، وهي منطق التعبير.
- القيمة التعبيرية، وهي غير شعورية تقريباً، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي (علم وظائف الأعضاء).
- القيمة الانطباعية أو القصدية: وهي قيمة جمالية، وأخلاقية، وتعليمية للتعبير. ويجب أن نميز هنا بين القصدية المباشرة والطبيعية، وبين القصدية الثانية والمقلدة للفنان أو للممثل.

وتشكل القيمتان الأخيرتان قيماً أسلوبية.

وإذا كانت طريقة اللفظ ودرجة الصوت في جملة «اشكركم» تعبّر عن التقدير والسخرية والضحك، والرفعة، الخ، فلأن ثمة طرقاً عديدة لنطق هذه الجملة - وينطبق هذا الأمر على مانمتلكه من كلمات وبنى نحوية متعددة نسخرها للتعبير عن فكرة واحدة.

إن مفهوم القيمة الأسلوبية يفترض إذن، وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة نفسها. وهذا مانسميه بالمتغيرات الأسلوبية التي تشكل كل واحدة

منها طريقة خاصة للتعبير عن المفهوم ذاته.

وإذا نظرنا إلى البناء «بول يضرب بيير»، فسنرى أنه ليس لنظام الكلمات أية قيمة تعبيرية، وذلك لأنه لاوجود إلا لنظام ممكن واحد. بينما تمتلك اللاتينية، على العكس من ذلك ثلاثة أبنية لهذه الحالة، ولكل واحد منها قيمة خاصة. أما في الفرنسية فإن نظام الكلمات فيها ليس له إلا قيمة إيصالية فقط. وهو عبارة عن مورفيم (جذر) يعادل الحركات الإعرابية في اللاتينية.

وعندما يخضع نظام الكلمات في الفرنسية نفسه لصالح الوظيفية القاعدية، فإنه يفقد جزءاً من قيمته التعبيرية. ولذا كان مفهوم الترادف إذن، هو قاعدة اسلوبية التعبير. ولايمكننا، على كل حال، أن نلحق به جميعاً تعريفاً اسلوبياً كما نفعل ذلك في معظم الأحيان. وفي الواقع، فإن البنى التي ليس لها قيمة تعبيرية مثل: «بول يضرب بيير» لها قيمة اسلوبية. فسماتها المميزة إنما تكون في لا تعبيريتها على وجه الدقة، أو في قيمتها التي تبلغ درجة الصفر.

وهناك، من جهة أخرى، فئة من الكلمات تتمتع بتعبيرية داخلية وطبيعية: كالكلمات التي تحاكي أصواتها أصوات الأشياء، أو كالكلمات الصوتية المعللة مثل «مظلم» أو «روتيني»، حيث يقف الذهن فيها على علاقة بين شكل الكلمة ومعناها. وفرادة هذه الكلمات تكمن في هذه السمة التي لاتمتلكها معظم كلمات اللغة.

وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة. وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات اسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة. وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال.

وإن هذا التعريف الذي كان بذرة في «مقال الأسلوبية» أخذ يتضح ويظهر شيئاً فشيئاً في أبحاث بالي الخاصة وفي أبحاث تلاميذه وخلفائه.

2 أسلوبية بالي

خلف شارل بالي سوسير في تدريسه للسانيات العامة في جامعة جنيف، ونشر في عام (1902) كتابه «بحث في الأسلوبية الفرنسية»، ثم اتبعه بكتاب آخر هو «الوجيز في الأسلوبية». وقد أسس، معتمداً على قواعد عقلانية، أسلوبية التعبير، وعمل على تعريف موضوعها منذ الوهلة الأولى. إنه يقول:

«تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية».

وتابع بالي ضمن هذه الحدود تحقيقه بدقة كبيرة. إنه لاحظ أن كل فكرة تتحقق في اللغة ضمن سياق وجداني تكون موضع اعتبار إما عند المتكلم وإما عند السامع. ومثلاً، عندما أعطي أمراً، أستطيع أن أقول «افعلوا هذا» من غير أي نبر، أي بالبقاء على مستوى الإيصال البحت. أو أقول: «أوه، افعلوا هذا»، أو «آه! إذا أردتم فعل هذا» أو «أوه، نعم، افعلوه». وأكون بهذا قد عبرت عن رغبتي، وعن أملي، وعن نفاد صبري. ويمكننا أن نقول أخيراً: يستطيع شكل الأمر أن يترجم العلاقات الاجتماعية بين من يعطي الأمر ومن يتلقاه وذلك كما في: «افعلوا هذا»، «هل تريدون فعل ذلك»، «هيا، افعلوا هذا لي» إلى آخره.

يشكل المضمون الوجداني للغة، إذن، موضوع الأسلوبية عند شارل بالي. ولكن دراسة الحالة الوجدانية التي تنعكس في ظرف من ظروف، تبدو أقل من دراسات البنى اللسانية وقيمها التعبيرية عموماً. ذلك لأن المقصود هو أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الكلام. فأنا عندما يُنمى إليّ وقوع حادث ما، أصرخ: «يا للمسكين!». ونرى في هذا التعبير، من وجهة نظر لسانية، أمرين: الأول نداء تعجبي (مرتبط بالنبر)، والثاني حذف. وتؤكد الأسلوبية أن التعجب

والحذف أداتان للتعبير عن انفعال يشير فيه السياق هنا إلى أن المقصود هو الشفقة، وأنها تبقى على مستوى التعبير.

ولنأخذ مثلاً آخر:

«أما بعد، كيف تسيطر يا حماي العزيز على هذا اليأس الصغير؟ هل ستصب غضبك أبداً على صهرك ذي القفة المقوية» (صهر السيد بواربيه)(1).

يعمل بالي أولاً على تحقيق هوية التعبير «القفة المقوية»، والذي يعني: المسرف المبذر. وهذا ما يشكل قيمته الإيصالية. أما على مستوى القيمة الأسلوبية فهو يعني ما يلي:

1- أن هذا التعبير عبارة عن استعارة ذات مضمون واقعي ومحسوس، يخاطب الخيال بحدة.

2- وأن طبيعته ، أي الاستعارة، تنتج أثراً مضحكاً.

3- وأنه ينتسب إلى اللغة المألوفة، ويفترض ثمة علاقات اجتماعية خاصة بين المتكلمين.

ولكن بالي يرفض أن يتساءل عن استخدام المؤلف له، كما لا يطرح السؤال على نفسه ليعرف فيما إذا كان التعبير مناسباً لسمات الشخصيات، وللمواقف، واللهجة الخطاب المسرحي- وهذه أمور يعتبرها قضية من قضايا جماليات الأدب- وللأسلوب وليس للأسلوبية وذلك حسب مصطلحاته.

وبعد أن يطرح بالي المبادئ التي تسمح بتحديد التعبير ومن ثم التحقق من وقائعه، يدرس السمات الوجدانية، ويقسمها إلى آثار طبيعية وأخرى استدعائية.

ثمة علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه، وهناك نوع من التعادل بين الشكل والمضمون، كما أن هناك استعداداً طبيعياً يقوم في الشكل بالتعبير عن بعض فئات الفكر.

1- تعمدنا ان تكون الترجمة حرفية لما سيكون عل التعبير من تفصيل.

وإنـه لأمر طبيعي أن يعبر اسـم التصغير عن اللطف والرقـة، أو أن يكون للتفخيم قيمة سـيئة. فهنـاك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمـات المحاكيـة، وفـي عدد كبـير من الكلمـات: إذا أخذنـا كلمـة «مظلم» مثـلاً فمن الطبيعي أن تكون قادرة أن تعبر عن فكرة الظلام. وليس عملاً قسرياً أن يعبر نداء التعجب أو الحذف عن الشـفقة، ولكن مـا كـان ذلـك كذلك إلا بفضـل اسـتعداد هذه البنى لإنتـاج حركـة الانفعـال. ويمكن أن يقـال الشـيء نفسـه – ولكن على مسـتوى آخر– إن تمييز المعنـى بين «هش» و«واه» لأمر طبيعي لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاقات هذه الكلمات وتاريخها.

تـأتي كل الفوارق بوساطة «الآثار استدعاء». فالأشكال هنا تعكس المواقف التي تتحقق فيها، هي تستجدي أثرها التعبيري من المجموعة الاجتماعية التي تستعملها. وإننا لنحكم على تعبير من التعابير بأنه مبتذل لأن أناسـاً مبتذلين كـانوا ابتدعوه أو تبنوه. وهكذا فـإن كل كلمـة، وكل بنيـة تنتمـي إلـى منطقـة خاصـة من مناطق اللسـان، وإلى حالـة محددة من حالات اللغة: فهنـاك لغـات خاصـة بطبقـة من الطبقـات، كمـا أن هنـاك لغـات خاصـةً بوسـط من الأوسـاط، مثل (الفلاحية، والريفية)، والمهنية مثل: الطبية، والإدارية، والشـعبية). وهنـاك لغـات خاصـة بأجناس الخطاب مثل: (الخطاب العلمي، والأدبي، والشـعري). وهناك أخيراً نبرات صوتية مثل: (النبرة المألوفة، والعامة، الخ). وكل طبقة من هذه الطبقـات تتميز من الأخرى بنبرات، وبكلمـات، وبأخيلـة خاصـة. وهذه بدورها تعكس – أو بمصطلحات بالي تستدعي– مشـاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة.

وتتعلق هذه القيم المسـتدعية بالنبرة (المألوفـة، والرفيعـة) كمـا تتعلّق بلغة المتخاطبين (العصر، الطبقة، المجموعة الاجتماعية، واللهجة).

وهكذا نرى أن موضوع الأسلوبية عند بالي هو دراسة المضمون الوجداني والعاطفي أو المستدعى. وهـي تنتمي، فـي النتيجة، إلى البلاغة القديمة بما

في ذلك صورها، ونبرها، وأساليبها، ودواليب فرجيل التي تعلمنا أن كلمة (Face) نمط علوي، وأن كلمة ((Visage) نمط مبتذل، وأن كلمة (Grabe) نمط هزلي. ولكن البلاغة وقتئذ لم تعلمنا إلا جدولاً من الفئات الشكلية، والمتبلورة ضمن قواعد ضاعت وظيفتها - أو على الأقل ضاع الشعور بوظيفتها. بينما نرى أن بالي أراد أن يعي وظائف اللغة، وليس وظائف بعض الصور الجامدة، كما أراد أن يعي اللغة عبر متغيراتها اللامتناهية وبناها الحية.

3 امتدادات أسلوبية بالي

كان لبالي الفضل في ابتكار موضوع أسلوبيته بوضوح، كما كان له الفضل في تسجيل الحدود التي أرادها ضيقة بوعي كامل. إنه ضيّق حقل دراسته، وجعله حكراً على الناحية الوجدانية، أي أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية.

وإذا نظرنا إلى الإعلان النابوليوني مثلاً، فسنرى أنه يميل إلى فرض - وذلك من خلف الأوامر والأخبار التي ينقلها- فكرة القوة، وفكرة جلالة السلطة التي تنشأ هذه الأفكار عنها. فهذا الإعلان اعتمد على سمات لفظية ونحوية خاصة. وذلك ما يفعله الكاتب، فهو باختياره لكلماته وتعابيره يؤكد القيمة الجمالية لرسالته ويعلو بالإيصال البسيط. غير أن بالي لم يُعن إلا بدراسة اللغة العامة، المتكلمة والعفوية، وذلك بغض النظر عن كل توسع في أشكالها الأدبية.

ويمكننا أن نقول أخيراً، إنه اهتم بدراسة اللغة مفردات وقواعد، ولم يهتم بدراستها استعمالاً خاصاً، أو لم يهتم بما يستطيع الفرد أن يفعله بها في ظروف معينة وغايات محددة.

لم يلاحظ هذا التعريف أو لم يقبل قط من قبل معاصريه، أو من قبل خلفائه المباشرين، ولهذا السبب نرى أن عدداً من الدراسات تنتمي إلى أسلوبية بالي دون أن تختلط بها، سواء كانت هذه الدراسات تمشي وقع الحافر على الحافر في ميدانها، أم كانت مستوعبة لها من خلال مفهومها الأكثر رحابة: إن النظم القاعدية النفسية هي التي درست العلاقات القائمة بين الشكل اللساني والتفكير.

وهناك مؤلفات كثيرة عالجت هذا الموضوع مثل: «التفكير واللغة» ل ف. برينو، و«موجز القواعد الفرنسية» ادامورت وبيشون، و«مبادئ اللسانيات النفسية» لفان غينيكان، و«دراسات في علم النفس اللساني» لجوس، و«قواعد الأخطاء» لفري، إلى اخره. وتختلف كل هذه المؤلفات بحسب ما يتجه المؤلف إليه: اللغة أو فكرة التعبير. وكذلك بحسب ما يصفه: البنى أو تحليل الوظائف. وأيضاً بحسب ما يعتبره: أنه المجموع أو ذلك الجزء من الفكر أو من اللغة. ولكن، في كل الأحول، نرى أنفسنا ضمن ميدان العلاقات التي تربط بين التفكير واللغة، حيث تقوم دراسة بالي، وحيث تطرح قضايا، تعود في أصلها تقريباً، إلى الأسلوبية مباشرة وذلك كما حددها.

وهناك مؤلفات أخرى، على العكس من ذلك – قائمة ضمن تقاليد بالي– أجهدت نفسها لتحتفظ بالأسلوبية ضمن الحدود التي وضعها لها بالي. ولكن لم يكن في مقدورها مع ذلك إلا أن توسّع مفهوم الوجدانية الذي سريعاً ما بدا ضيقاً إلى حد ما، مما دعا بالي نفسه إلى تغييره بمفهوم التعبيرية لاحقاً.

فالتعبيرية اتسعت فيما بعد لتشمل دراسة التعبير الأدبي.

إن وجهة النظر الشرعية هذه تفتح باباً من أبواب المخاطرة– وهذا ما لاحظه بالي– للخلط بين دراسة أدوات التعبير ودراسة الأسلوب الفردي، باعتبار أن كل أسلوب أدبي يميل كي يصبح أسلوباً فردياً. ولم يكن في المقدور تلافي هذا الأمر دائماً.

إن أعمالاً عديدة ظهرت وتابعت أبحاث بالي وأكملتها، تلك الأبحاث التي تُعنى أساساً بالمفردات. ولكننا إذا أمعنا النظر، فسنرى أن الأصوات، والبنى الصرفية والتراكيب النحوية تشكل أدوات تعبيرية تتساوى مع الكلمات.

إن حقل البحث غير محدود، وإن التنقيب فيه ما يزال في بدايته. ونستطيع، كي نحظى بنظرة شاملة تضمّ هذه القضايا، قراءة مؤلفات (م. غريسوا) و (م. ماروزو) المثمرة. وإننا سنرى فيها حقلاً من الينابيع التعبيرية للغة الأدبية الفرنسية: استعمال الأصوات، والكلمات، والفئات القاعدية، وبناء الجمل، وترتيب العبارة، والنظم، كما سنرى الدراسات المنهجية بشكلها التفصيلي.

إن مثل هذه الدراسات لاتستطيع أن تزعم بأنها كاملة، وذلك في الحالة الراهنة للبحث، لأنها، بغض النظر عن الأسباب، لا تغطي إلا جزءاً بسيطاً من الحقل المفتوح أمام الأسلوبية.

وتبين معظم الدراسات الأحادية للتفاصيل بأن مجموعة من العناصر في طريقها الآن إلى تشكيل أنظمة على طول الانشقاقات التقليدية للقواعد، مثل، الصوتيات والصرف، والنحو والدلالة التعبيرية. و الأسلوبية، في كل هذا، ليست إلا جزءاً جديداً من اللسانيات، وإن وجهاً خاصاً من أوجه التعبير يثير اهتمام كل العناصر اللغوية.

4 صوتيات التعبير

عرف «تروبتز كوي»، في كتابه «المبادئ الصوتية»، إطار الأسلوبية الصوتية، آخذاً بذلك مخطط «ك. بولهير». ولقد ميز:

- الصوتية التمثيلية. وقد سميناها فيما سبق المفهومية. وهي تدرس الصوائت باعتبارها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية.

- الصوتية الندائية. وسميناها الانطباعية. وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.

- الصوتية التعبيرية، وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم.

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية. وهي تهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية: النبر، التنغيم، المد، التكرار، إلى آخره.

تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية. وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية.

إننا نرى، في الفرنسية مثلاً، أن نَبْر التكثيف ليس له قيمة وظيفية. إنه لايحد معنى الكلمة، وذلك بعكس الانكليزية حيث (a present) (الحاضر) و(to present) (أمثل) تشكلان كلمتين مختلفتين. وينتج عن ذلك أن اللغة الفرنسية تستطيع أن تنقل النبر إلى داخل الكلمة دون أن تغير المعنى لتحظى على متغير انفعالي : وهذا ما يبين الفرق بين (epouvantable - مرعب) بوضع النبر فوق المقطع الثاني وبين (epouvantable) ذات النبر الطبيعي.

درس «ماروزو» هذه الظاهرة وأظهر أن الفرنسية تحتوي إلى جانب النبر الوجداني القائم في (epouvantable) نبراً إلحاحياً يفرز عنصراً معنوياً: ففي كلمة مثل (im- pos- sible) أضع النَّبْرَ فوق السمة السلبية للكلمة.

ويدرس كذلك التمفصل، المهمل أو المعطل، الملح أو المعلق، الطبيعي أو القسري. ويشكل النبْرُ وسرعة النطق كثيراً من المتغيرات الأسلوبية التي تحدد التعبير وثمة ألف طريقة لنطق (to be or not to be). وتشكل دراسة الأداء، أيضاً، قسماً من أربعة أقسام من البلاغة. ويعود للأسلوبية أن تدرس أسلوب كبار الممثلين مع كل ما يحملونه من تقاليد، واصطلاح، وابتكار متفرد.

وهكذا فإن في حوزة اللغة نسقاً كاملاً من المتغيرات الأسلوبية الصوتية. ويمكن أن نميز من بينها – وذلك حسب مصطلحات بالي– الآثار الطبيعية: النبر، المد، التكرار، المحاكاة الصوتيـة، الجناس الاستهلالي، التناغم. كما يمكننا أن نميز بعض الآثار بالاستدعاء: نبر الطبقة، والريف، والمهنة، والنطق القديم، والطفولي، والأجنبي.

ونـأخذ بعين الاعتبار أيضـاً تمييزَ تروبتزكوي بين النطق غير الشعوري والعفوي الذي يظهر فيه المزاج معبراً عن ذاته، والسمة الشخصية، والحالة العضوية أو الخلقية، والمشاعر، والرغبات، وبين النَبْر الاصطناعي والواعي والذي يبتغي الخداع، والإقناع والدغدغة، والفرض أو التأكيد. وهذا ما أشرنا إليه سابقاً بالقيم التعبيرية والقيم الانطباعية. إن هذه القضايا، للأسف، لم تدرس إلا قليلاً. وإننا لنملك ، على العكس من ذلك، أدباً هائلاً عن الواقع، والتناغم في البيت الشعري، كما نملك الشيء نفسه عن القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات. وهذه قضايا وجدت في كل الأزمنة، وأثارت خيال التقنيين والهواة من كل حدب وصوب.

5 صرفية التمييز

إن المحصول الأسلوبي للبنى الصرفية ضعيف عموماً في اللغة الفرنسية. كذلك، فالتكوين فيها، من جهة أولى، ضيق جداً: فلنقارن بين (Apple - Tree)، شجرة التفاح للانكليز، وبين (تفاحتنا – Pomi-er). إن الشعور بالاشتقاق أزاله عنها التطور الاشتقاقي: فكلمة (Inimicus) أو كلمة (Fabrica) بقيتا في اللغة اللاتينية مرتبطتين بـ (Amicus) وبـ (Fa-ber)، بينما الجذر قد اختفى تماماً في الكلمات الفرنسية (ennemi – عدو) و (Forge – كور الحدادة). وأن كلمات مثل (soleil – شمس) و (oreille – أذن) قد كفّت عن كونها اسم التصغير لما كانت عليه في الأصل. فالفرنسية

أزالت، من جهة أخرى، صرفها الإعرابي وبسطت تماماً تصريف الأفعال فيها. وهي تتردد، أخيراً ، في تشكيل كلمات مفضلةً أن تهب ما تملكه منها معنى جديداً: فلنقارن الكلمة الوحيدة لتسمية المرأة (femme – امرأة) في مقابل ما تعطيه الإيطالية من أسماء:

donnettina, donnetta, donniccicota, donnacia , donnucia, donnona,) .(donna

ومع ذلك فإن لغتنا تمتلك نظاماً للتصغير وللتفخيم ذا قيمة وجدانية. وإن نفورنا من اللواحق (Suffixe) المعيقة في «كلمات يبلغ طولها قامة» مصدر من مصادر الأثر المستحب في الأسلوب.

ثمة مشكلة تعترض المحصول الأسلوبي للاشتقاق. ولم تُدرس هذه المشكلة إلا قليلاً حتى الآن.

إن استخدام الفئات القاعدية مثل: الجنس، والعدد، ومختلف أجزاء الخطاب تهم الأسلوبية أيضاً. ولنفكر مثلاً بقيمة التنكير في (aucun – لا أحد)، و(moint – عديد، مرات) عند مالارميه. ولنفكر باستخدامهم الاسم المجرد، وبالجمع عموماً عند الروائيين الطبيعيين كقولهم: «كانوا بياضاً، و«طيراناً».

6 نحو التصييس

تشكل دراسة الزمن والأنماط فصلاً هاماً من فصول الأسلوبية. لهذا عولجت من منظور نحوي بحت، أي بغية تحديد القيم الأسلوبية. ولانستطيع إلا أن نبرز بداهة المحصول الأسلوبي للماضي المستمر، ولصيغة الاحتمال، وللحاضر التاريخي، وصيغة المصدر، والماضي المستمر للسرد. وهذه كلها أشكال أدبية، شدت إليها انتباه

اللسانيين خاصة. واللغة العامة، حين هجرت هذه الأشكال، ابتدعت لنفسها متغيرات أسلوبية ذات محصول فعال إلى درجة أن هذه المتغيرات تخصصت في أجناس معينة.

فصيغة الفعل الناقص صيغة تدل على التحذلق في المحادثة وتثير الضحك، وأما الماضي البعيد فهو فعل قديم، ريفي أو ادعائي. غير أن الحاضر التاريخي يعطي للقصة تشويقاً حاراً، قصيراً وتلقائياً. وأما فيما يخص الماضي المستمر للصيغة الإشارية، فإن قيمه متعددة. ونحن نعلم مدى الاستخدام والتفريط الذي قام به الروائيون الطبيعيون. وثمة أدب غزير حول كل هذه القضايا. كما أن هناك دراسة عن القيمة النفسية المنطقية لصيغة الفعل في اللغة المتكلمة، وأخرى عن الإطناب الشفوي، وثالثة عن حذف صيغة المصدر للسرد، ورابعة عن الماضي البعيد عند الروائيين وكتاب المسرح، وخامسة عن الماضي المعرف وصيغة الفعل الناقص في المسرح المعاصر.

ونلامس مع بناء الجملة قضية من القضايا الأكثر أهميةً في نحو الأسلوب. وهي لا تتعدى حدود المقارنة بين جملة ل «بوسكيه» وأخرى ل «فولتير»، وجملة ل «بروست» وأخرى ل «جيد»، وجملة ل «كلوديل» وأخرى ل «فاليري»، وجملة ل «مالرو» وأخرى ل «سارتر»، وذلك لكي نحس أنه إذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب، فإن بناء الجملة هو روحه.

وليس لدينا إلا قليلاً من الدراسات الجامعة التي تتناول هذه القضية الصعبة، أي خارج الملاحظات القاعدية الموجهة للجملة البسيطة، والجملة المعقدة، والتجاور، والوصل، والتعليق، والموازنة، والترابط، والانقطاع، والموجهة عموماً إلى تلك الصور التي عرفتها البلاغة القديمة. وقلما درست هذه القضايا بمعزل عن الدراسة الرائعة التي قام بها «ب. غوبرينا» عن المضمون الوجداني للجمل المعقدة (الوصل، والتعليق، وجمع التكسير). وتتجلى أصالة المؤلف في أنه رأى فيها «تعبيراً كاملاً»، أي أنه رأى النحو في علاقته مع النبر، والحركة، والمحاكاة المكملة له.

ف (غوبرينا) ميـن مـن جهـة أخـرى ، بيـن الأسـلوبيـة الخالصـة (الأسلوبية الوجدانية لبالي) وبين الأسلوبية أو علـم أدوات التعبير، أما نظام الكلمات في الجملة فكان موضوع دراسات معمقة.

7 دلالة التمييز

تعتـبر المفـردات المصـدر الأساسـي للتعبيريـة. وهـي مـا ندرس، علـى كل حـال، بصـورة افضل حتـى هذه اللحظـة. ويمكننا أن نقول إن كتـاب «بحث الأسلوبية» لبالي عبارة عن دراسـة للألفـاظ. أما على مسـتوى الدلالـة، فتطرح قضيـة الآثار الطبيعية للكلمـات والآثار الاسـتدعائية. كما تطرح من جهة أخرى قضية تغيرات المعنى.

أ- الآثار الطبيعية:

ترتبط الآثـار بنوعية الأصـوات وبينيـة الكلمـات. وهـي بارتباطهـا هذا تعد جزءاً من الصوتيات ومن الصرف.

فهنـاك، كما رأينـا، كلمات صوتيـة معللـة، تكون العلاقـة فيها قائمـة بين الصوت والمعنى. ويسـاهم شـكل الكلمـة، قصيراً كـان أم طويـلاً، في إعطائها كذلك، قيمة أسلوبية، وذلك حسـب تناغمها مـع معانيها : فكلمـات مثل «هـائل» و«عظمـة» تعتبر تعبيريـة. وعلى العكس من ذلك، إن كلمـة مثل «إيجـاز» والتي تعني باختصـار، وفي النتيجـة، نراها سيئة الصنع إلى درجة أنها تسـتخدم عادة بالمعنى المعاكس.

وبالإضافـة إلى هذا، هنـاك تحليل صرفي أيضـاً، ومحصـول أسـلوبي للاشتقاق والتأليف.

ب- آثار الاستدعاء:

تشكل آثار الاستدعاء ميداناً رفيعاً للدلالة الأسلوبية. ونحيل إلى ما قلنا سابقاً عن النَّبْر، وعن لغات الأجناس، والعصور، والطبقات الاجتماعية، والفئات الاجتماعية، والأقاليم.

إننا لانخلط بين الكلمة والشيء. إذ ليس سلفياً أن يقال (bombarde – منجنيق) (arquebuse – قربينة)(1) في قصة من قصص الحرب الإيطالية، ولكن الكلمة تكون كذلك فقط عندما تشير إلى سلاح حديث.

وسيبقى ماثلاً في أذهاننا حالات ماضية للغة، ولتطور القيم الاستدعائية، كأن نقول مثلاً: إن سلفية معاصرة لهذه هي سلفية مجردة من القيمة التعبيرية عند موليير، بينما يحسها رونسار كلفظ مستحدث. وكذلك فإن كلمة من الكلمات سوف تبدو حادثة إذا ما قيلت في غرفة صغيرة، ولكنها تستطيع أن تحدث أثراً بالغاً إذا قيلت في قاعة من القاعات.

ج- الصور أو تغير المعنى:

إن الصور أو تغير المعنى الذي يصيب الكلمات مصدر رئيس من مصادر التعبيرية. ونحن نعلم أهمية الاستعارات في البلاغة القديمة.

فقضايا الأصل اللساني، والنفسي المنطقي، والاجتماعي للمجاز اللفظي ولبنيته المنطقية، ولإنتاجه الدلالي والتعبيري، منذ كل الأزمنة، استحوذت على اهتمام الفلاسفة، وعلماء الاجتماع، وعلماء الجمال، كما استحوذت على اهتمام اللسانيين.

---

(1) قربينة: بندقية قديمة.

وتكــــاد الدراســـــات التي اجريت علـى الصور، والرموز، والمجـازات، والتداعيات التلقائية عند الكاتب، وفي الأجناس، وعبر العصور أن تكون أكبر من أن تحصى. ولكن من الواضح أن ما ينقصنا الآن هو تعريف للمجـازات اللفظية، وتصنيف لها، ونظرية خاصة بها. وعندما أقول «ينقصنا» أقصد أننا نملك قرابة الخمسين.

تحتل دراسة الصور المركز في الدراسات الأسلوبية، ويجب أن نميز ضمن أي معيار تعد هذه الدراسـة جزءاً من أسلوبية التعبير أو من أسـلوبية الفرد، تماماً كما تم تعريفهمـا. أما قضية أصول الاسـتعارة وجوهرهـا النفسـي المنطقـي، والاجتمـاعي المنطقي، والثقـافي، فكل هـذا يعد جـزءاً من ميدان الأسلوبية: أسلوبية الفرد أو اسلوبية الجماعة.

إن أسلوبية التعبير هي موضوع دراسة هذا الفصل. والقضية التي تطرح على مستوى هذه الدراسة هي قضية الإنتاج التعبيري للصور.

ويمكن للإنتاج أن يكون وجدانياً في عبارة مثل: «يحترق من الرغبة»، كما يمكنه أن يكون سخرية، أو بذيئاً، أو مثيراً للإعجاب، إلى آخره. كما يمكنه أن يكون أيضاً جمالياً وأدبياً.

كما يمكن أن يكون قوياً تقريباً وذلك يتعلق ببقاء تغير المعنى حياً إلى حد ما في اللغة. ونضرب على ذلك مثلاً: فكلمة « penser – فكر» تقابل (Peser – الوزن)، وكلمـــة «Tete – رأس» تقـــابل (Pot de Terre – الأصيص)، ولكـــن لـم تعـــد هــــذه الكلمات تمنحنا الإحساس بأنها استعارات. وكذلك فإن عبارات مثل: «يحترق من الرغبة» و«حجاب من الضباب» لم تعد معللة إلا قليلاً.

وتتعلق بأسلوبيــة تغيرات المعنى قضيــة المحظـورات والتوريات: توريات الخرافة، والظرافة، واللباقة الشائعة في عصر من العصور، وفي مجتمع من المجتمعات كلغة المتحذلقين.

8 أسلوبية التعبير: خاتمة

إن أسلوبية التعبير دراسة تتناول القيمة الأسلوبية لأدوات التعبير، مثل : التلونات الوجدانية، والإرادية، والجمالية، والتعليمية التي تصبغ المعنى بصبغتها. وثمة قيم تعبيرية تخون المشاعر، والرغبات، والطبع، والمزاج والأصل الاجتماعي، وموقف المتكلم. كما ثمة قيم انطباعية تترجم مقاصده العمدية، والانطباع الذي يريد اعطاءه، والقيم ذات الأهمية الخاصة في التعبير الأدبي.

فأسلوبية التعبير كما صممها بالي تعبيرية بحتة ولاتعني إلا الإيصال المألوف والعفوي. وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي. والأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي.

وتعد القيم الأسلوبية للتعبير (تعبيرية وانطباعية) مصدر الآثار الأسلوبية. فبعضها آثار طبيعية، وترتبط بالطبيعة اللسانية للشكل: أصوات، شكل، اشتقاق، بنية، إلى آخره. وبعضها الآخر آثار استدعائية، تنتج عن اشتراك هذه البنى مع المواقف والوسط الذي يستخدمها.

إن آثار الأسلوب تجعل وجود المتغيرات الأسلوبية، وتعددية الأشكال القابلة للتعبير عن المفهوم نفسه، أمراً بدهياً. وينتج عن هذا اختيار للاستنتاجات، واختصاص يأخذ الشكل منه أثره الاستدعائي.

ومع ذلك، فإن أسلوبية التعبير لاتشكل جزءاً مستقلاً من القواعد يعود على عنصر واقعي من عناصر اللغة. إنها دراسة للوجه، وللقيمة فوق المفهومية (التعبير أو الانطباع) لمختلف عناصر الشكل القاعدية: الأصوات،

الكلمات، البناء.

وتتخذ أسلوبية التعبير من اللغة موقفاً لها، أو من اللغة العامة على وجه التحديد، أو هي تتخذ موقعها، على الأقل، في حالة من حالات اللغة الاجتماعية والمعقدة (لغة الشعر والإدارة، وأهل المدن أو أهل الريف).

9 | **1970**

نحن نقف اليوم على بعد كافٍ لكي نقوّم نتائج بالي ومدرسته. وينصب نقدنا الأول على النماذج والمصطلحات اللسانية الهرمة. فهي إذا كانت صالحة في عالم (1902)، فإنها أضحت غير مقبولة في الأعمال الأكثر حداثة.

ولكن وجهة نظر بالي لم تفقد شيئاً من حداثتها، وإن جاكبسون ومدرسته، أي أولئك الذين جمعناهم تحت عنوان الأسلوبية الوظيفية، ينطلقون من المبادئ نفسها وإلا فإنهم يرجعون إلى مفاهيم جديدة.

وينصب النقد الثاني على مغالبة تحليل بالي للمخطط الأسلوبي. إن بالي حين قابل «الأسلوبية» أو دراسة الأدوات التعبيرية في اللغة، مع «الأسلوب» أو استخدام الأدوات التعبيرية في الخطاب الأدبي، ميّز بوضوح تام بين «الأسلوبية» و«نقد الأسلوب». ولكن إذا قرر أن على «الأسلوبية» ضمنياً (كما صممت هكذا) أن تكون أداة «لنقد النصوص»، فإن الكاتب لم يزعم قط أنه سيعالج هذا الأمر الأخير.

ولقد ران الاختلاط، للأسف على معظم خلفائه، فإذا بهم يطبقون معاييره في شرح النصوص، كما لو أن المقصود بها سمات متأصلة وليس مجرد أدوات.

إن نقد الأسلوب، باعتباره نتيجة من نتائج اللسانيات التقليدية، قد تغاضى عن التمييز الأساسي بين النظام والخطاب، بين النمط والرسالة، بين المعنى وآثار المعنى. وهو لم يستوعب الدرس الحاسم للبنيوية. فهي تريد أن

تكون اللغة نظاماً من القيم يتميز من تحققها ضمن الرسالة التي تتألف فيها.

وهكذا، ذهب رواد رمزية الأصوات إلى الإلحاح على حرف الراء اليأ، وإلى التشديد في إمالة كل حروف الياء، وإلى الضغط على حرف الباء دون أن يشغلوا أنفسهم بمعرفة ما إذا كان السياق يحقق فعلاً إمكانيات اللغة هذه، على الرغم انه ليس في الرمزية شيء عبثي.

لهذا، اتبعوا الطريقة نفسها في خلط اللغة والخطاب، فاكتفوا بتوزيع النص على جدول فارغ من الاستعارات، والحذف، والقديم، والبناء الوجداني، الذي إذا وقعوا خارج سياقه فقدوا المعنى الذي يُعزى إليه.

ولهذا السبب فإن أسلوبية «بالي» بتشكيلها فنية رائعة للسانيات، لم تجدد في النهاية علم الأسلوب. وهذا كان أقل فيما يخصّ تأقلم الأسلوبية مع موضوعها من كونها استخدمت استخداماً سيئاً وجهلت وظائف اللغة وعلاقاتها مع النص.

فالبنيوية أسست نقداً جديداً لأسلوبية النصوص، قام في الوقت نفسه على تحليل موضوعي لوظائف اللغة، وعلى معايير جديدة للوصف.

الفصل الرابع

الأسلوبيّة التكوينيّة أو أسلوبيّة
- الفرد -

1 نقد الأسلوب

إن أسلوبية التعبير - كما صمّمها بالي وخلفاؤه - هي دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبر عن نفسه.

وتتجلّى مهمة النقد الأسلوبي في تقويم الطريقة التي يعتمدها مستعمل الخطاب في استخدام المصادر الأسلوبية للغة.

ويتم، في حالة أولى، تعريف السمات الخاصة لمختلف أدوات التعبير بعضها في مقابل بعض، وذلك في داخل اللغة. وينظر إلى هذه الأدوات، في حالة ثانية، ضمن علاقتها مع الفرد أو المجموعة التي تستخدمها. كما ينظر إلى التعبير في ذاته بصورة أقل من النظر إلى الفرد نفسه من خلال الطريقة الخاصة التي يعبّر بها. ولايزال هذا التعريف غاية في التعقيد.

ولنفترض وجود نظام للإيصال يكون كالتالي: ثمة طرق ثلاثة تقود من القرية إلى المدينة. ونستطيع تحديد أسلوبها ضمن المنظور البحت للموصوف التعبيري فنقول: إنها طرق عريضة، أو ضيقة، أو وعرة، أو مباشرة، أو ملتوية (آثار طبيعية)، أو للمارة، أو للعربات، أو للسيارات (آثار استدعائية).

ونستطيع أن ننظر إليها، من جهة أخرى، من منظور أولئك الذين يستخدمونها:

1- سننظر إليها في علاقتها مع المجموعة الاجتماعية، وهذا يعني صنع تاريخ العلاقات الاجتماعية، والاقتصادية، والجغرافية، والسياسية بين المدينة والقرية. وكما شُرح هذا التاريخ من خلال الطرق، تُشرح اللغة من خلال الأمة.

2- وسننظر إليها في علاقتها مع بعض الفئات الاجتماعية للشعب:

المزارعون، والصناع، والأطفال، والنساء الذين يأخذون هذا الطريق أو ذلك، بحسب شروط مهنهم، ووضعهم، وموقفهم، وهذا يتناسب مع حالة اللغة، جماعية أو فردية.

3- وسننظر إليها في علاقتها مع فرد معين: إن المزارع، مثلاً، لا يأخذ أبداً طريق الغابة أو يأخذه نادراً: هل لأنه أعرج والطريق محفر؟ هل هو يخاف لأن مربيته هددته بالذئاب؟ نحن هنا في جسد عادات الفرد، أي ضمن اللغة.

نقارن غالباً أسلوبية بالي بدراسة اللغة، وذلك بشكل متعارض مع أسلوبية الفرد التي هي دراية للكلام. وهذا أمر غير صحيح. فهناك لغة للفرد، وهي «مجموعة من البصمات»، وذلك تبعاً لتعريف سوسير، وهناك لغة لفيكتور هيجو، كما يقال، أو لغة لكتابة «أسطورة القرون».

4- ونستطيع أن ننظر إليها أخيراً من خلال استعمال فرد معيّن للطرق، وذلك في حالة محددة: لماذا قام مزارعنا صباح الأحد بدورة كبيرة عبر الطريق الكبير لكي يذهب إلى الصلاة: ربما كان يريد أن يزور صديقاً؟ وربما أمطرت السماء، وطريق الغابة مبلّل، والمزارع يشكو من الروماتيزم، بالإضافة إلى أن حذاءه مثقوب، ولم يصلحه له مصلح الأحذية، لأنه لا وقت لديه، فقد زوج ابنته التي التقت...، إلى آخره.

وهذا فعل كلامي فريد، وغير قياسي بالنسبة لأي كان.

إن وجهات النظر هذه، وإن لم تكن متميزة دائماً، هي أصل الفنون المستقلة. وأما دراسة اللغة في علاقتها مع الأمة فمن اختصاص التعبير الاصطلاحي.

وإن دراسة الأسلوب الفردي (الكاتب، الكتاب) أو أسلوب الأمة عبر الأفراد (أسلوب الجنس، العصر) فمصمم ضمن منظور مضاعف:

- دراسة اللغة، ودراسة جسم العادات اللسانية الخاصة بفرد من الأفراد

عبارة عن مجموعة من الأمثلة ينظر إليها نظرة مجردة وخارج حالتها العملية في النص، ونضرب على ذلك مثلاً بالاستعارة عند فيكتور هيجو.

- وهناك دراسة الكلام، واللسان في سياقه، أي ضمن «حالته».

وعندما نهبط من اللغات الجماعية نحو حالات للغة أكثر فردية، كلمة هيجو، ولغة كتاب «التأملات»، فإن شبكة الأسباب المحددة وتكرارها تصبح معقدة أكثر فأكثر.

إن تأمل اللغة في حالتها العملية، وضمن الكلام المفرد الأصلي، لأمر يخرج عن إحصائية اللغة، كما يخرج عن التحليل وعن التعريف الموضوعي.

ويمكننا دراسة استخدام المقارنات التي قام بها فيكتور هيجو بوساطة التجاور مثل: «راعي أنف الجبل الداخل في البحر»، وهذا المثل يدخل في اللغة الشعرية لفيكتور هيجو.

ولكن وضع هذا المثل في محيطه:

«الراعي أنف الجبل الداخل في البحر بقبعة من الغيوم» يعلو بالدرجات الأسلوبية.

ما هو أصل هذا النموذج؟ وضمن أي معيار يتناسب مع رؤية أنف الجبل، ومع يوم مخصوص، وحالة ذهنية معينة؟ وأي قيمة يأخذها من وجوده ضمن السياق؟ كثير من القضايا يحتفظ الحدس، والذوق، والحكم الذاتي إزاءها بالكلمة الأخيرة. وهذه القضايا هي من ميدان النقد وشرح النصوص.

ولكننا نفهم في الوقت نفسه كل ما يريد مثل هذا التحليل أن يراه من معرفة أكثر عقلانيةً وأكثر دقةً لآليات التعبير أو للسمات الأصلية في لغة الكتاب.

ثمة أسلوبية كبرى وصغرى، وأسلوبية لسانية بحتة، وأسلوبية مطبقة على النقد الأدبي. وهذه الأسلوبيات يكمل بعضها بعضاً ما دامت مستقلة حسب

بعض الآراء، أو يكمل بعضها بعضاً إذا اختلطت حسب بعض الآراء الأخرى.

وبصورة عامة، حدّدت اللسانيات المثالية، لمدرسية فوسلر-سبيتزر لنفسها، مهمة دراسة وقائع الكلام، ونقد الكتب ضمن سياقها الكلي، وكان يشار إليها غالباً باسم «أدب الأسلوب» أو «أسلوب النقد».

أما المدرسة الوضعية للمدرسة السوسيرية، فاهتمت بدراسة الوقائع اللغوية وبمجموع السمات اللسانية الأصلية لكاتب من الكتّاب أو لكتاب من الكتب. إنها تركت للنقد ولشرح النص أمر دمجهم وتأويلهم ضمن حالاتهم الخاصة، وتوخت بذلك الحفاظ على علم مستقل للأسلوب يتجه إلى الشكل اللساني تكمن مهمته في إعطاء تعاريف، وتصانيف، وملاحظات للنقد.

ويصعب، في الواقع العملي، أن نحتفظ بهذه التفرقة بين أسلوبية وأسلوبية تطبيقية، بين أسلوبية للغة، وأسلوبية للكلام. ومع ذلك فهي تتناسب مع موقفين ومع اتجاهين من اتجاهات الأسلوبية المعاصرة.

2 الأسلوبية المثالية: ليو سبيتزر

ليو سبيتزر هو أول من صمّم، بتأثير مباشر من كارل فوسلر تقريباً، نقداً مبنياً على السمات الأسلوبية للعمل، وكان ذلك في بداية هذا القرن.

فسبيتزر نفّذ نشاطه في ميادين عدة، وخاصة في ميدان علم الدلالة، لكنه معروف أكثر كداعية إلى نظرية أصيلة في الأسلوبية.

رفض التقسيم التقليدي بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، فأقام بذلك في مركز العمل، وبحث عن المفتاح في أصالة الشكل اللساني، أو لنقل في الأسلوب.

إن أفكاره، دون أن تكون جديدة، تعبر هنا عن نفسها بحرارة وحزم،

وتُرجمت في عمل اصيل جداً، فـأحدثت انقلاباً في تـاريخ اللسـانيات والنقد الجامعي، فوصلت في وقتها، وفي لحظة كان فيها النقد الوصفي يسير في طريق مسدود. وحمل هذه الأفكار، في الوقت نفسه، تيار مضاد للعقلية يذهب من برغسون إلى كروس، مروراً بفرويد وبكل الآداب والفنون الحديثة.

ولكن، يبدو مفيداً أن نترك الكلام للسـيد سـبيتزر، فهو يتكلم، في مقدمـة كتابه الأخير بغبطة، عن الجو الثقافي الذي ولد فيه هذا الطموح بإقامة جسر، تسـاهم الأسلوبية فيه، بين «اللسـانيات وتـاريخ الأدب» لأن «معركـة» السيد سـبيتزر، وأفكاره وعملـه لاتقل شـأناً عنهـا، وهي تشـكل صفحـة مشـرقة في تاريخ الأسلوبية:

سـأخذ جانب إعلامكم عن تجربتي الخاصة. إن موقف كل عـالم، تسيطر عليـه تجاربـه الاولى، يحدد منهجـه. وأنصح كل معلم أن يعبر لجمهوره عن التجربة الأساسية التي تقوم خلف منهجه.

فبعد أن منحتني المدرسة الثانوية معرفة قوية باللغات الكلاسيكية، قررت دراسـة اللغـات الرومانية، كمـا قررت أن أدرس خاصـة فقـه اللغـة الفرنسـية. وذلك لأن فينّا حيث ولدت، كانت في هذا الوقت فرحةً وصديقة للنظام، شكاكة وعاطفية، مؤمنة وكافرة، فينّا هذه كانت تغمرها عبادة العادات الفرنسية.

وكـان يحيطني دائمـاً جو فرنســي. وكنت في هـذا الوقت الفتي من عمر تجربتي، قد كونت لنفســي صورة عامـة عن الأدب الفرنســي، الذي بدا لي وكأنه تركيب نمسـاوي اجتمعت فيه الحساسـية والتفكير، الحيويـة والنظام، العاطفـة والذهن النقدي. وعندمـا كنت أرتـاد المسـرح، وفي لحظـة انحسـار الغطاء عن مسرحية فرنسية يقوم بتمثيلها ممثلون فرنسيون، كان قلبي يمتلئ بـالحبور عندمـا يقول الخـادم بنبرة حـارة، وصوت غني ومتزن، لافظاً هذه

الكلمات : «فلتتفضل سيدتي، الطعام جاهز».

ولكن عندما كنت احضر دروس استاذي، «مييه لوبك» الأكبر، مارأيت اية صورة للفرنسـي، او خصـائص الفرنسـي في لغتهم: في هـذه الدروس، شـاهدت ال (A) اللاتينيـة تتقدم متطابقـة مع قوانين لاتفنى نكو ال (E) الفرنسـية. هنـا، رأيت نظاماً جديداً من الإمالة يخرج من العدم، ونظامـاً ترتد فيه الحالات الإعرابية اللاتينية الست إلى حالتين، وقد صارت فيما بعد حالة واحدة. وثمة وقائع كثيرة في كل هذا. ولكن كل شيء بدا غامضاً فيما يخص الأفكار العامة القابعة خلف هذه الوقائع. والكلام عن أي شكل فرنسي، كان مييه لوبك يتلو مثلاً من البرتغالية القديمة، أو مـن الماسـيدوان الحديثة، أو مـن الالمانيـة، او السـلتية. ولكن اين مكـان فرنسـيتي الحساسـة في هذا التدريس، أين فرنسـيتي السـاخرة، والمنظمـة عبر الف سـنة من التـاريخ؟ سـتكون على البـاب بينما نحن نتكلم عن لغتهـا. وفي الحقيقـة، ليسـت الفرنسية هي لغة الفرنسيين، ولكنها عبارة عن كتلة من التطورات دون رابط، تطورت معزولة، بل قلْ هي نوادر ولا معنى لها...

عندما انتقلت إلى بيكير « المؤرخ الشـهير للأدب، كانت فرنسـيتي تظهر بعض إشـارات الضعف في حياتهـا، ولا سـيما إزاء تحليلاتـه ل «حج شـارلمان،» او للعقدة في إحدى مسـرحيات موليير. ولكن كل شـيء كان يمر كمـا لو ان التحليل للمضمون لم يكن غير عنصر مسـاعد للعمل العلمي الحقيقي. فهذا العمل كان يُعني بتحديد التواريخ والوقائع التاريخية، كما كان يعنى بإقامة مجموع عناصر السيرة الذاتية والأدبية، ذلك لأن الشعراء كان من المفترض أنهم ضمنوها في اعمالهم.

هل يرتبط الحج مع الحملة الصليبيـة العاشـرة؟ ايـة لهجة كـانت لهجتـه الأصليـة؟ هـل ثمـة شـعر ملحمي سـابق على العصر الفرنسـي؟ هـل وضـع موليير مغامراته الزوجية الخاصة في مسرحية «مدرسة النساء» ؟

يبدو أنه، في هذا الموقف الوضعي، كلما أخذنا العناصر الخارجية مأخذ الجدّ، جهلنا القضية الحقيقية: لماذا كتبت مسرحيتا «الحج «أو مدرسة النساء»؟ وانطلاقاً من هذا النقد للعقلانية التحليلية، حدد سبيتزر منهجه:

1- النقد ملازم للعمل - أريد أن أكرّر أنه على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق، وليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل. وأما النقد فعليه أن يبقى ملازماً للعمل الفني، وذلك كي يأخذ أصنافه الخاصة.

نحن نعلم مقدار تأثير «برغسون» و«كروتشه» : إن كل عمل فريد من نوعه، ولا يقاس بأي عمل آخر.

وإن في هذا النقد للتاريخ الأدبي الوصفي ولتصنيفاته: الرومانتيكية، الكلاسيكية، إلى آخره. ولقد سخر فاليري من هذه «المسميات».

2-إن كل عمل يشكل وحدة كاملة. وفي المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأالتلاحم الداخلي للعمل.

«إن فكر المؤلف عبارة عن نوع من النظام الشمسي، وكل الأشياء مشدودة إلى مداره: فاللغة، والعقدة، إلى آخره، ليست إلا كواكب تابعة لهذه الهوية، أي لفكر الكاتب.

إن مبدأ التلاحم الداخلي هذا يشكل ما يسميه سبيتزر بـ «جذره الروحي» «المخرج المشترك» لكل تفاصيل العمل التي تعلل به وتفسر.

3- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل. فالعمل ككل يكون الجزء فيه معللاً ومندمجاً. ثم عندما نصل إلى المركز، سيكون في حوزتنا نظرة على كل الأجزاء، وإن الجزء إذا رُصد بعناية، فإنه سيمنحنا مفتاح العمل. وبعد ذلك سنتحقق فيما إذا كان هذا «الجذر» يفسر مجموع كل ما نعرفه ونلاحظه عن العمل.

4- إننا ندخل العمل حدساً - ولكن الملاحظات والاستنتاجات تتحقق من صحة هذا الحدس - وندخله أيضاً ذهاباً وإياباً من مركز العمل إلى

محيطه.

ويشكل هذا الحدس فعلاً إيمانياً، «فالحدس نتيجة من نتائج الموهبة، والتجربة، والإيمان» إنه نوع من «الفرقان»الذهني، ويعمل على إخطارنا بأننا نسير فوق الطريق الجيد. «عموماً، تبين لي أن ثمة ملاحظات أخرى يمكن أن تضاف إلى الأولى، (وهي من نوع هذا البحث)، ولن ننتظر طويلاً وصول «التمطق» المبين. وهو عبارة عن إشارة كان المخرج فيها مشتركاً بين الجزء والمجموع، ويعطي اشتقاقات العمل.»

5-و ما ان يتم إ عادة بناء العمل هكذا، حتى يضم إلى المجموع. - فكل «نظام شمسي» بنته مختلف الأعمال ينتسب إلى نظام أكثر اتساعاً. وهناك «مخرج مشترك» لجميع الأعمال في عصر واحد أو في بلد واحد. وإن فكر الكاتب يعكس فكر أمته.

وهنا ينضم سبيتزر إلى فوسلر.

6- إن هذه الدراسة دراسة أسلوبية، وهي تتخذ إحدى السمات اللغوية نقطة انطلاق لها. ولكن هذا موقف قسري. فنحن نستطيع أن ننطلق من أية سمة أخرى للعمل:

«إن ما نكتشفه انطلاقاً من دراسة اللغة عند رابليه، ستعززه الدراسة الأدبية. ولا يمكن ان يكون غير ذلك، لأن اللغة ليست إلا تجلياً خارجياً للشكل الداخلي، أو لكي نستعمل تشبيهاً آخر: إن دم الإبداع الشعري هو نفس الدم في كل مكان. وهذا الدم نستطيع اخذه من ينبوع اللغة أو الأفكار، أو القصة، أو التكوين. وفيما يخص هذه النقطة الأخيرة، كان بإمكاني أن أبدأ بدراسة التكوين المتراخي لدراسة رابليه، وذلك لكي أعبر فيما بعد إلى أفكاره، وإلى عقدته، وإلى لغته. ولعل السبب في هذا لأنني لساني، وبما أن ذلك كذلك، فقد وضعت نفسي تحت الزاوية اللسانية، لكي أتقدم نحو وحدة العمل.»

ولكن غالباً ما يهجر سبيتزر نقطة الانطلاق اللسانية هذه، ذلك لأن الجسر الذي نصبه بين اللسانيات والتاريخ الأدبي عريض جداً.

7- إن السمة المميّزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي. وأن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى.

8- يجب على الأسلوبية أن تكون نقداً ظريفاً بالمعنى العامي والمعنى البرغسوني لهذا المصطلح، ذلك لأن العمل يشكل وحدة متكاملة، وعليه أن يؤخذ الداخل بكليته. وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه:

«في الحقيقة، إن كل شرح للنص، وكل دراسة فقهية له، يجب أن تنطلق من (نقد الجماليات)، وذلك بتحمل مسؤولية دراسة الكمال في العمل، ومع إرادة تامة في التعاطف معه، وإن أصل فقه اللغة في الواقع هو في المنافحة عن الإنجيل أو عن الأعمال الكلاسيكية».

هذا المنهج هو ما يطبقه سبيتزر في دراسة Phedre, cervante ل «ديدور» أو «كلوديل» أو ل «باربوس» أو ل «ج. رومان» أو ل «بيغي» أو «بروست» إلى آخره.

فهو حلل مثلاً اسلوب شارل لوي فيليب، روائي من القرن التاسع عشر، فأبرز أولاً العلاقة السببية كسمة أسلوبية: بسبب كذا، كي، لأن. وبيّن أن العلاقة السببية ليست قائمة في الواقع أو ليست إلا وهماً يصدر عن المتكلم. وهكذا نرى أن موريس (أحد شخصيات شارل فيليب) «يحب (بيرت) لأنها كانت أكثر رهافة، ولأنها كانت أكثر ظرافة، ولأنها كانت زوجته هو، ولأنه تزوجها عذراء. إنه يحبها لأنها كانت مستقيمة، ولأن ذلك يبدو عليها، ولأجل كل الأسباب التي يريد البرجوازيون أن يروها في زوجاتهم».

وتبين الفكرة الأخيرة أن هذه الأسباب، في ذهن الكاتب، هي الأسباب الصحيحة. وإنها لأسباب سيئة انخدع البطل بها. ويرى سبيتزر في هذا الاستخدام المميز للعلاقة ما يسميه «علة وهمية الموضوعية».

هذه هي السمة الأسلوبية المرصودة، ثم المميزة. والمطلوب الآن هو شرحها بما للمؤلف من موقف أساسي ليست هي فيه إلا الانعكاس:

«يرى فيليب – وهذا مابينه النقد الأدبي – دون تمرّد، ولكن بمرارة عميقة، وروح تأمليّة مؤمنة، يرى العالم يمشي معكوساً، تصحبه كل مظاهر العدالة والمنطق الموضوعي».

وإن عدم الرضى المستسلم هو «الجذر الروحي» للعمل. ثم ينتقل سبيتزر إلى مرحلة ثانية، فيضم موقف فيليب إلى نظام أكثر سعة هو نظام المجتمع في وطنه وفي زمنه. وهذا الموقف – حسب ما يراه سبيتزر – ليس إلا انعكاساً لعدم الرضى والقدرية التي تثقل الروح الفرنسية في هذا المنعطف من تاريخها.

وينطلق سبيتزر، في الدراسة التي قام بها عن فيدر، من قصة تيرامين حيث يرصد بعض السمات الأسلوبية. فيقوده هذا الأمر إلى إعادة النظر تماماً في الفكرة التي نعرفها عن التراجيديا. إن الشخصية الرئيسة ليست هي فيدر، ولكنها تيزي. والموضوع ليس هو ندم فيدر، ولكنه موضوع غدر الآلهة وقسوتها. هذه الآلهة التي تهجر، بل تعاقب نفس هذا الذي تحميه. وعلى هذا، فإن فن فيدر ليس كلاسيكياً، إنه نوع من الباروك – على اعتبار أن جوهر الباروك هو اليأس والخيبة أمام انحراف النظام الكوني.

3 حول ليو سبيتزر

لقد قامت حول الأسلوبية الأدبية المثالية التي حددها سبيتزر مدرسة حقيقية. وأشارت باسم «الأسلوبية الجديدة» أو«الأسلوبية النقدية» عدداً كبيراً من البحوث والدراسات، خاصة في الولايات المتحدة.

ويمن بين الموجهين لهذه المجموعة، يجب أن نعطي مكاناً بارزاً لـ «داماسو

الونسو» وإسميّه «أمادو ألونسو»، وكذلك ل «سبويزي» و «هاتزفلد» .

فالتحليل الأسلوبي كما صمّمه داماسو الونسو يرتكز على نموذج يميز ستة أنواع من القواعد، وذلك بحسب الأهمية النسبية للناحية الوجدانية، والخيالية، والذكاء. ولكن المؤلف يلحّ على السمة الحدسية للتأويل. وهو يقبل، مثله في ذلك مثل سبيتزر، إمكانية بناء أسلوبية موضوعية و«علمية» .

ويحث «سبويزي» خلف الشكل عن الموقف الأساسي للكاتب أمام الحياة، وعن «رؤيته للعالم» . كما درس، مثلاً، تشبيه الشجرة التي تمثل رمزاً مركزياً، ونموذجاً مثالياً، نعثر عليه في كل الأساطير. كما يظهر كيف عالجه فيرهايرن، وفاليري، وكلودل حيث يعبر عندهم «الانفجار الديناميكي للغريزة الحية»، و«الهدوء المتباعد للتفكير»، و «المشاركة الصوفية للرجل البدائي» . وأما لوسيان غولدمان، فبتأثير من سبويزي صمم نموذجاً لرؤية العالم مُعبراً عنه في الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية، والجمالية. «فالتوازن والتأرجح لعبارة (أنا أفكر إذا أنا موجود) مثلاً، كل هذا يعبر تعبيراً رائعاً عن التفاؤل والتوازن في فلسفة ديكارت، بينما الصعود العمودي للعنصر الأول، والسقوط العنيف للنهاية في (يخيفني الصمت الخالد للفضاءات غيرالمتناهية) فيكثّفان الجوهر نفسه للرؤية التراجيدية ويُعبران عنه».

إن هاتزفيلد تعلق بدراسة أساليب العصور خاصة، وركز على العلاقات بين الفن والشكل الأدبي. وكان يرى أن الهندسة، والرسم، والأدب عبارة عن أدوات مختلفة للتعبير عن الوضع التاريخي ذاته والذي تتطور معه الأساليب بشكل متساوق.

تعلو الأسلوبية، بناء على هذا الفهم، باللغة في معناها الدقيق. ذلك لأنها لم تعد إلا إشارة يتضمنها نظام أكثر تعقيداً، إنه العمل في كليته، والمجتمع، بل العصر من خلف العمل.

ويمكن أن نقول إن الأسلوب انزياح لساني، ولكن الكلمة طبقت في النهاية على كل أنواع الانزياح، وعلى كل السمات الخاصة في كل الميادين: أسلوب البناء، والرياضة، والحياة، والعصر، إلى آخره.

وإن الانزياح اللساني يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة وذلك على مستوى آخر: المزاج، الوسط الاجتماعي، الثقافة، إلى آخره. وهذا يقودنا إلى مفهوم كلي للأسلوب تتناسب فيه كل القياسات المزاجية، وتنعكس، ويشرح بعضها بعضاً.

وهذا يدل على أن الإشارات قابلة للانعكاس ومتعادلة، وحسب تعبير سبيتزر فإن: «دم الإبداع الشعري هو نفسه في كل مكان، وسواء أخذناه من مصدره (اللغة)، أو من (الفكرة)، أو من (العقدة)، أو من (التركيب) و (يتابع الناقد) ولأني لساني، فإنني انطلقت من الزاوية اللسانية لكي أتقدم نحو وحدة العمل» . بينما ركز بعض النقاد أكثر على الوجه اللساني. ولذا، فإن الكلمة بالنسبة إلى هيرزوغ «تقوم بتمييز الموقف الذي يأخذه الكاتب أمام المادة التي تحملها الحياة له.» وهنا الحياة وليس اللغة فقط.
وأما بالنسبة لدريسدن فإن «الأسلوب هو كلية العمل، ونرى العمل فيه، كما نرى الإبداع من حيث هو عمل. ولذا فإنه على الأسلوبية، إذن، أن تركز على الكلية، وأن تكون – أعتذر من الكلمة – شمولية» .
وليس هذا إلا التطور المنطقي، والتحول النهائي للمبادئ، التي وضعها سبيتزر.

4 النقد الأسلوبي السوسيري

إن وجهة نظر سبيتزر خصبة جداً، وقد بعثت الحياة في النقد الجامعي، وانتشلته من الطريق المسدود بكسر الحزام الوضعي الذي وضعه «تين» و«لانون». وهو يذكرنا بأن :

أ- على النقد أن يكون داخلياً، ويسكن في مركز العمل وليس حوله.

ب- وأن مبدأ العمل يقوم في ذهن الكاتب وليس في الظروف المادية.

ج- وأن على العمل أن يقدم سماته التحليلية الخاصة، وأن الآراء المقابلة للنقد العقلاني ليست مجردات قسرية.

د- وأن اللغة انعكاس لشخصية الكاتب، وتبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي يمتلكها.

هـ- وأن العمل باعتبار أنه نتاج «سبب ذهني» فلا يمكن الوصول إليه إلا بالحدس والتعاطف.

ولاتستطيع أفكار سبيتزر، مع ذلك، إلا أن تثير نقد مدرسة سوسير التي تمثل تقليداً لسانياً بحتاً، بينما الأسلوبية المثالية فقد جذبت إليها، ليس فقط المؤرخين للأدب، ولكن أيضاً علماء الجماليات والفلاسفة.

ويتخلص الاعتراض عليها بأن «الجسر المقام بين اللسانيات وتاريخ الأدب» عبارة عن درس نصّي هائل، وأن اللغة ليست سوى نقطة سريعاً ما تنسى، وأن ثمة هوة تقوم بين النتيجة والملاحظة المبدئية، وأن هذه الأخيرة ليست ضرورية في أغلب الأحيان للنتيجة.

يضاف إلى هذا، أنه إذا كان ضرورياً أن نعيد بناء وحدة العمل، فإن هدف اللساني يتّجه أيضاً إلى تحديد الأسلوب على مستوى اللغة، ليصنع منه بذلك أداة له.

ويقال أخيراً، إننا، في هذه المهمة، لانستطيع تسليم انفسنا للحدس فقط، لأن ذلك يعني أن نترك دراسة الأسلوب لأحكام ذاتية.

وبالتأكيد، فإن معلومات سبيتزر لم تكن عبثاً. إنها تذهب، على كل حال، مذهب تطور الأفكار. ف «برغسون» وبيغي، وبروست، وفاليري قد هتفوا بصرخة الخطر. وقابلت هذه شيئاً فشيئاً صدى في النقد الجامعي. وإننا ندرك أن الأعمال الكبيرة لم تعد تستطيع أن تستمر في كونها العذرَ لمجموعة كئيبة من الأمثلة القاعدية، او لرقص مقدّس حول النص. فالإقامة من الآن فصاعداً إنما تكون في مركز العمل، بينما اتجهت البحوث نحو نماذج ثلاثة من الدراسات:

1- الدراسات التي تتجه إلى استخدام أدوات التعبير المعزولة. ونضرب على ذلك مثلاً بدراسة الاستعارة عند فيكتور هيجو، والإيقاع في البيت الحر الرمزي، والقلب عند فلوبير، إلى آخره.

2- والدراسات التي تتجه إلى حالات اللغة. فهناك لغات العصور، ولغات الأجناس، وهي تتأسس شيئاً فشيئاً على الجداول اللسانية المفصلة.

يفتح كتاب «تاريخ اللغة الفرنسية» وخاصة المجلدات الأخيرة منه، والتي أعدها شارل برينو، الطريق أمام مثل هذا النوع من البحوث.

إنني حاولت في عمل حديث أن أقيم، معتمداً على قواعد موضوعية، خواصَ اللغة الشعرية إزاء اللغة النثرية، ثم رأيت أن معرفتنا باللغة المتكلمة قليلة. وتبقى للأسف، دراسة غوجنينهايم في هذا المجال دراسة معزولة.

وتستطيع التحرّيات، من مثل هذا النوع، إذا ما تمّت على نطاق واسع، أن تضع في حيز البداهة السمات الموضوعيةَ للأسلوب. ولكن هذا الأمر لايزال في الانتظار. وسيبقى، في الحالة الراهنة للأشياء، كل تأويل دقيق تأويلاً هشاً وذاتياً.

3- والدراسات التي تتجه إلى أسلوب الكاتب. ونستطيع ان نقول، دون أن

تتكلم عن مدرسة، إنه بتحريض من «شارل» و«وانيه» أخذت جامعة السوربون توجّه ابحاثها اكثر فأكثر نحو دراسات من هذا النوع. ولكنها ترفض، في الوقت ذاته، أن تسلّم نفسها لأنواع من التوليفات الذاتية جداً، والواسعة جداً، والسابقة لأوانها.

ولهذا السبب بقي هؤلاء، مع مجموعة أخرى مثل «غويسو»، و«ناردان»، و«شيري»، و«شاسيه»، و «كاهن»، و«غريفوار»، و«بيير»، و«شون»، و«وي»، متعلقين بالجداول المفصلة، وبالأعداد، وبالتصنيفات. وكرهوا أن يبتعدوا عن جوهر النصّ، كما ظلوا ملتصقين باللغة، يأخذهم في ذلك حذر مفرط، يبدو مضحكاً في نظر هواة الأساطير، وإزاء التوليفات الواسعة. ولعل هذا كان منهم بسبب ذوقهم وتقاليدهم دون ريب. ولكن ربما أيضاً بسبب شعور اكثر وداً تجاه لغتهم، وأدبهم الأمومي. ولذا كانوا اقل حساسيةً إزاء الصراع الذي دار بين أحد اللسانيين وأحد هواة الشعر، بينما حاول آخرون التوفيق بينهما. وعلى كل ليس هذا إلا كما افصح سبيتزر عنه فقال: «إن موقف العالم مشروط بتجاربه الأولى».

ومن الرائع أن نلاحظ الأسلوبية المثالية والشمولية هي في جوهرها أجنبية او دخيلة. فالألمان والإنكليز يصدرون أحكاماً على الفرنسية، والإسبان على الإيطالية، ونادراً ما يتكلمون على لغاتهم. وهؤلاء، من جهة أخرى، لم يلاقوا عندنا حضوراً واسعاً، اي الحضور – وهذا يجب قوله – الذي يستحقونه.

والسبب أن وجهَتَي النظر تؤديان، إلى أوضاع مختلفة. فالأسلوبية المثالية هي نقد يقوم به الجامعيون. وهم يضطلعون بدور أكيد في فرنسا بوساطة الدارسين، والأساتذة خارج كرسي الأستاذية، ورجال الأدب الذين لاتزعم الجامعة أنها منافسة لهم. وهي لاتريد من جهة أخرى أن تخلط- كما يريد ذلك المذهب المثالي – بين دراسة الأسلوب وشرح النص. لأن الشرح عندنا يشكل، تقليدياً، جنساً مستقلاً، يتأقلم، وذلك بناء على شروط تعليمية دقيقة، مع جمهور راشد ووطني.

ثمة أسلوبية بحتة إذن، تتميز عن الأسلوبية المطبقة عن قضايا نقد القيمة وشرح النصوص. فاللساني يعتقد، حين يأخذ بالنصوص، أن من مهمته أن يعطي ملاحظات، وتعريفات، ومعايير. وبالتأكيد، إن على مثل هذه الدراسة أن تعثر على غايتها ومشروعيتها في النقد. ولكنها بمقدار ما تسعى لتحديد أهدافها ومناهجها، تريد أن تعتبر نفسها – وقتياً على الأقل – غاية لذاتها. وهي تضع نفسها في خدمة النقد الأدبي وشرح النصوص، دون ريب، ولكنها متميزة عنهما. إنهم، جميعاً، شرعيون، وجودهم ضرورة، ويكمل بعضهم بعضاً.

إن هذه الأهمية المعطاة للأسلوب، والتي لم يسبق لها مثيل ، تتجلى في عدد مضاعف من الدراسات قام بها كبار كتابنا عن اللغة.

ولنقص في التحليل، وهو أمر يتجاوز إطار هذا الكتاب، ونجده في ثبت المراجع الذي أعده «م. هاتزفيلد»، فقد أوجزنا قائمة بالمؤلفين وبالمؤلفات التي كانت موضوعاً لدراسة أسلوبية، وذلك خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة.

1 - المؤلفون :

-Les noms en caracterés gras ont ete l'objet d'etudes d'ensèmble, les autres d' etudes portant sur des details de l'expression.

Adam Paul. Alain, Apollinaire, Balzac H. de, Balzac G. de, Barbusse, Baudelaire, Bazin R., Beaumarchais, Bernardin de Saint - Pierre, Bloy Leon, Calvin, Camus, Celine F., Chateaubriand, Chretien de Troyes, Claudel, Colette, Commynes Ph. de, Corneille, Courier P.-L., d'Aubigne A., Daudet L., Descartes, Deschamp E., Desportes P., Diderot, Du Bellay, Duhamel G., Dumas pere, Eluard P., Fenelon. Flaubert, Fontenelle, Fournier A., France A., Garnier R., Gautier d'Arras, Gautier T., Gide A., Giono J.,Giraudoux J., Goncourt E. et., Green J.,Groussac P., Guiraut de Borneilh, Hamilton A., Heredia, Hugo, Huysmans, Jammes F., Jaufre Rudel,Lemaire des Belges, Joinville, Labe Louise, La Bruyere, Lacretelle, La Fontaine, Lamartine, Lamennais, Leconte de Lisle, Lemonnier C., Lesage, Lorrain J., Malherbe, Mallarme, Marco Polo, Marivaux, Marmontel, Marot, Maupassant, Mauriac F., Mazarin, Merimee, Michelet, Moliere, Montaigne, Montesquieu, Musset, Napoleon, Plascal, Paulhan J., Peguy, Perrault, Philippe Ch.-L., Pisan Ch. de, Prevost abbe Proust, Rabelais, Racine, Ramuz, Regnier H. de, Renard J., Les Grands Rhetoriqueurs, Richelieu, Rimbaud, Rod E., Rolland R., Romains J., Ronsard, Rotrou, Rousseau, Saint- Amant, Saint- Exuupery, Saint- Helier M., Saint-John Perse, Saint- Simon, Saint Francois de Sales, Sand G., Sartre, Sceve M., Senancour, Stendhal, Supervielle, Theuriet A., Thibaudet, Valery, Verlaine, Vigny, Villehardouin, Villiers de l' Isle-Adam, Villon, Voltaire, Zola.

2 ـ المؤلفات:

- L`abbesse de Gastro, A la recherche du temps perrdu, Saint-Alexix, Amphytrion, L`assommoir, Atala, Aucassin et Nicolette. Les caracteres, Les Cenci, Chanson Guillaume, Chanson de Roland, La Chartreuse de Parme, Cinna, Un coue simple, Les contemplations, Les contes drolatiques, Les contes Philosophiques, Las Delie, Le diable boiteux, Le dis cours de la methode, Le discours sur le style, Dominique, L` education sentimentale, Eve (Peguy), La femme de trente ans, Les feuilles d`automne, Flamence, Les fleurs du maal, La folie Tristan, La Grand Maulnes, Les illuminations, I phigenie, Jean Christope, Jehova (Lamartine)< La jeune Parque, Les jeunes France, La legende des siecles. Les letters persanes, Madame Bovary, La maison Tellier, Le mariage de Figaro, Le medecin de campagne, Les memoires de Grammont, Micromegas, Les miserables, Mithridate, Odes et ballades, L`ouvre (Zola), Paul et Virginie, Perceval, Petits Poemes en prose, Phedre, Polyeucte, La princesse de Cleves, Les reveries d`un promeneur solitaire, Le roman de la rose, Le rouge et le noir, Salammbo, Sodome et Gomorrhe, Les sosies, Les soulier de datin, La tentation de saint Antoine, Les tragiques, Les trophees, Yvain.

وليس من السهل دائماً أن نحدّد أو أن نصنف الكتب التي تتراوح بين الإحصاء الأكثر تجريداً والتأليف الأكثر حدساً، مروراً بكل المصالحات، وذلك حسب الشخص، والثقافة، أو أصل الكاتب.

ويمكننا القول إن الأسلوبية موزعة على تيارين بينهما خط غامض جداً ومختلط يفصل بين مزاجين، وشكلين من أشكال الحساسية. ولن نندهش اذن، من الخصومات والمراجعات الملتهبة أحياناً. فعبر كل هذا تبحث الأسلوبية عن تعريفها.

إن هذه المفاضلات والمقارنات لقيمة المناهج ومحاسنها تبدو في بعض المرات من غير طائل. ونحب، على العكس من ذلك، أن نفكّر أن الموقفين متكاملان وليسا متعارضين.

5 علم النفس الاجتماعي للأساليب

إن الأسلوب مصمم كمنتوج من منتوجات الفرد. وهو يبدو بوصفه واقعة معزولة، ومفردة، وغير قابلة للقياس مع أي أسلوب آخر.

فالرغبة في محاصرة الشخصية الهاربة للكاتب تقود إلى تمييز تجربة، ووضع، وسمة، ومزاج خلف كل «رؤية خاصة للعالم». وهذا ما يحملنا على تصور نموذج للأساليب دال على العلامات النفسية أو الاجتماعية التي ولّدتها.

ولعل الكتاب الأكثر تميزاً في هذا الشأن هو كتاب هنري موريه «علم نفس الأساليب» (1959). وهو يقوم على «مفاضلة الكائن الداخلي»، حيث يذهب الكاتب، انطلاقاً منه، إلى تمييز القوة، والإيقاع، والتوجه، والحكم، والالتحام، واعتبرها «أنماطاً جوهرية خمسة للأنا العميقة، والمكونات الكبرى للطبع» ص 34).

ويظهر كل نمط من هذه الأنماط بأشكال إيجابية أو سلبية. فالإيقاع قد يكون منتظماً أو معوجاً، والتوجه قد يكون صادقاً أو خفياً، والالتحام إنما يكون مطمئناً أو حذراً، والحكم كذلك يكون متفائلاً أو متشائماً، والقوة، تكون قاعدة للسلطة أو للضعف.

إن كل سمة من هذه السمات تتناسب مع أدوات تعبيرية خاصة. فهناك «صور» للقوة والتفوق تختص «بأسلوب مقطوع، يتضمن كثيراً من الأسماء،

والانفعال دون مغير»، وفي هذه الحالة تكون الصور قليلةً ولكنها قوية. ويكون النحو هو نحو الطاقة: الحاضر، المستقبل، الأمر. ويكون الترقيم كما يلي: نقطة، أو نقطتان. ويكون الاستفهام نادراً، وإلا فهو بلاغي. كما تكون الأحرف الصامتة قاسية.

وتسمح هذه السمات، إذا ما أسقطت على النص، بتمييز نماذج الأساليب، والكاتب يردفنا بسبعين نموذج على الأقل.

ولذا، فهو عندما حلّل بداية Cesar Birotteau رأى أنها تقوم على أسلوب جسني(1) يمثله الثقل: ثقل الذوق، والتفكير، واللغة، والجهل.

فإذا أخذنا اللغة مثلاً، فسنرى أنه يتميز «بهدر الطاقة»، «ذات الحساسية في صيغ التفضيل مثل: (epouvantable reve – حلم مزعج) ومثل (-mon strueux pouvoir – سلطة مخيفة)، أو في صيغ المبالغة مثل: (Chevaux douloureusement affectes – خيول مصابة إصابة مؤلمة)، أو في صيغ مثـــل: (Tellement intence – مكثف جداً) أو في لغو الكلام مثل: (mots absurdes et denues de sens – كلمات عبثية وخالية من المعنى).

ثمة في علم نفس الأساليب محاولة هامة ومقنعة، تعطي مضموناً لسانياً وموضوعياً لمعايير كانت تعتبر حتى هذه الساعة حدسية، مثل «نفيس»، «غث»، «ساخرة» «خبيث» إلى آخره. ومع ذلك فلابد أن نعرب عن قلقنا أمام عدد النماذج- أكثر من سبعين كما أسلفنا-وأن نعرب عن ذهولنا إزاء مصطلحات تميّز بين أسلوب دهني، وأسلوب ***ي، وأسلوب دائري، وأسلوب قاطع للعصب، وأسلوب ذنب – عجل البحر، وأسلوب أهلب، إلى آخره. ثم إن هذه المصطلحات تسقط في الفردية والذرية، ويبدو أن منهجها يهدف إلى ذلك.

1- الجسي : الجلد الصلب. الماء الجامد.

وتقوم، من جهة أخرى، على معايير لسانية ونفسية تجاوزها الزمن ورفضها اللساني كما رفضها عالم النفس.

ولكنها وصلت في وقت سيء، وبلغت ذروة الموجة البنيوية التي كانت تشكك في مفهوم أسلوب الكاتب نفسه.

ومن هذه الزاوية، فإن الاتجاه هو الذي يحدد متغيرات الشكل الأدبي على مستوى التعبير الشفوي أكثر مما يحددها الأصل. ولهذا نستطيع أن نميز عند راسين استعمالاً خاصاً للأزمنة، وللكلمات، وللصور، وللقوافي، إلى آخره. وهذا أمر يعود إلى أسلوب التراجيديا الكلاسيكية، وهو مشترك بين برادون أو توماس كورني.

أما فيما يخصّ «رؤية الكاتب للعالم»، فتظهر في نظام المضمون. كما تظهر في شكل أفكار الموضوعات. وبهذه المناسبة نستطيع القول إن تحليلات باشلار ورواد نقد «المواضيع» تشكّل دراسةً تكوينيةً للعمل الأدبي الذي يقوم على علم النفس، وخاصة، ولكنها تطرحها على مستوى ما سيمناه سيميولوجيا الأدب.

وإذا أخذنا كلمة أسلوب في معناها الخاص لشكل التعبير اللساني (أصوات، كلمات، أبنية)، فيجب أن نلاحظ ثمة أزمة للأسلوبية التكوينية حالياً.

ولو أننا تابعنا التفكير عموماً أن «الأسلوب هو الرجل نفسه» لما كان بإمكاننا أن نتحقق من المعايير التي تقوم عليها هذه العلاقة، ولا أن نحددها.

إن المقاربة التي قام بها ليو سبيتزر حدسية بحتة، وإذا ظل عمله صرحاً لامعاً من صروح النقد الحديث، فإنه أيضاً دون خلف لعدم توافر آلية نقدية موضوعية.

أما فيما يخصّ علم النفس الأسلوبي كما تصوّره موريه وبعض الآخرين، فيبدو أنه لم يعثر على معايير ملائمة في علم النفس التقليدي، ونحن لانعتقد أن علم النفس الحديث أو التحليل النفسي قد أعطياه ما يريد حتى الآن.

إن تحليل جاكوبسون للاستعارة والكناية يجعل منهما مشتركات بالتماثل والتجاور. والدراسة التي قام بها عن هاتين الوظيفتين في الحبسة وفي الإبداع الشعري تُظهر، على كل حال، أن الطموح في بناء نموذج تكويني للأساليب له ما يبرره، وخاصة لأنه يرى في علم النفس وعلم الاجتماع المعايير التي ترميه في الخطأ حالياً.

وليس محظوراً التفكير أن مفاهيم مثل: زمن وهيئة، آني وافتراضي، محدّد وغير محدّد، تحديد خارجي أو داخلي، تتناسب مع منطق أو مع علم نفس لغوي، تستطيع الأسلوبية التكوينية أن تضمها إليها في يوم من الأيام.

إن علم النفس التنظيمي، وعلى رأسه «غوستاف غيوم» مثلاً، أو إن أنماط شكل المضمون كما يتصورها «هيليمسليف»، تفتح الطريق أمام هذا النوع من المقاربة. وإن اللسانيات التوليدية قد بدأت سيرها في هذا الاتجاه.

وبانتظار كل هذا، فالتفكير الأسلوبي تركّز على القضية المزدوجة لوظائف الايصال وبينة الرسالة.

وإن أعمال رومان جاكوبسون تهيمن على هذين التيارين الكبيرين للأسلوبية حالياً، وتستوعبهما.

الفصل الخامس

الأُسلوبيّة الوظيفيّة

اللغة نظام، أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمها من العلاقات المتبادلة فيما بينهما، فضمن البنى تحدّد وظيفتُها الشكل.

وعن هذا المفهوم المضاعف للبنية والوظيفة، كما عن أعمال اللسانيات الحديثة التي هي من نتائج هذا المفهوم، نشأ نقد للأسلوبية التقليدية، وحدث تجديد كامل للقضايا وحلولها في عدد لابأس به من النقاط.

1 الإيصال

البلاغة دراسة للغة، منظورة من خلال وظيفتها. والصور أشكال مصمّمة تهدف إلى إحداث التأثير، وإثارة الإعجاب، والتلوين، كل ذلك بقوة وغرابة. وتستجيب الأجناس لهذا في الوقت نفسه. فشكلها يتعلّق أيضاً بالانطباع الذي يريد الكاتب أن يحدثه في القارئ والسامع،كما يتعلق بالأدوات التي يملكها لتحقيق هذا الأمر (الأغنية، المسرح، القصة، الخ).

وحين جعلت البنيوية مفهوم وظائف اللغة أساساً لتحليلها راحت تصطدم مع هذه القضايا. وإنه لأمر مدهش أن تسمح القرابة بين البنيوية (في معناها الأوسع) واللسانيات الكلاسيكية، مثلاً، بفهم السبب الذي جعل تشومسكي والقواعد التحويلية اليوم يتبنّون بعد مئة وخمسين سنة من اللسانيات التاريخية، اطروحات بور رويال وقواعده العامة.

لذلك، نرى بين البلاغة والبنيوية ثلاث مقاربات مشتركة هي:

الشكلانية، والوظائفية، والعقلانية الاستنباطية.

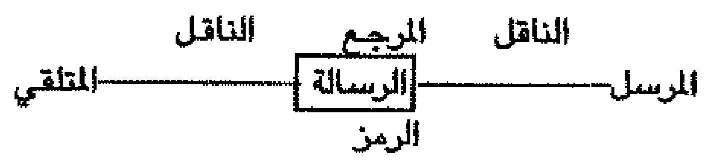
والبلاغة،إذا نظرنا إليها من زاوية الأسلوب، فإنها عبارة عن معاجلة للصور، أي للأشكال، وتصنّف بما لها من علاقة مع الأجناس، أي مع آثارها على القارئ وتوجهاتها إليه. وإنها أخيراً وإن كانت من أصل نفعي، فهي جدول منظم لأدوات التعبير. وهذا مايجعلها نموذجاً للصور، ولأنواع

الوصف، ولأنماط الاستعداد، و«للأمكنة المشتركة»، إلى آخره. وهذه، غالباً ما تكون، عبارة عن توليفات مجردة لمتغيرات نسق من الأنساق. ويدل على هذا، أن مختلف نماذج المقاطع الشعرية تقبل أن تولّدها إمكانات التركيب للأبيات والقوافي.

وطالما أن الأمر كذلك، فإن البنيوية تقوم بالتحديد على هذا المفهوم الثلاثي للغة: الشكل، والوظيفية، والنموذج الافتراضي المتضمن في النسق.

إن فكرة الوظيفة الأسلوبية قائمة عند بالي. فالأسلوبية كما يتصوّرها «دراسة لوقائع التعبير اللغوي من زاوية مضمونها الوجداني»، أي في معارضتها «لمضمونها العقلي» وهذا التمييز هو الأساس لما نسميه: «الوظيفة المضاعفة للغة».

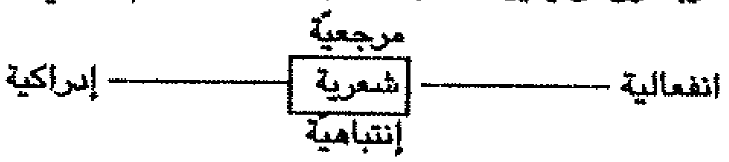
فالنمط الذي قدمه «بولدهير» سبق له أن ميز ثلاث وظائف انطلاقاً من شخصيات ثلاث: تعبيري (أنا)، انطباعي (أنت)، مفهومي (هو). واللسانيات البنيوية ستأخذ هذا المفهوم وتعمقه معتمدة في ذلك على أنماط ابستمولوجية عدة. والجدير بالذكر أن أكثر هذه الأنماط شهرة، هو النمط الذي استعاره جاكوبسون من نظرية الإيصال، وتبعته في ذلك كل اللسانيات الحديثة.إن وظيفة اللغة هي الإيصال،أي نقل فكرة من متكلّم إلى سامع. فالإيصال الهاتفي مثلاً) يقوم على مُرسل ومُسْتَقبل جمعتهما أداة ناقلة (الخط الهاتفي). وعبر هذه الأداة، يتمّ نقل الرسالة. وللرسالة شكل محدّد (متوالية من النقاط والخطوط في الرسالة البرقية). وهذا الشكل يرجع إلى مضمون أو مرجع للرسالة. وهو نتيجة لترميز تقوم به مجموعة من قواعد التعادل وتسمح بإبدال تركيب النقاط والخطوط بمختلف حروف اللغة. ويسمح الاتفاق على قواعد الترميز، بترميز الرسالة في حالة إرسالها وفي حالة فك رموزها عند استقبالها. ويكون وفق المخطط التالي:



وتقوم كل عمليات الإيصال على المخطط نفسه. ونرى أن المرجع (أو المضمون) في عملية الإيصال اللساني مثلاً يتكّون من الفكرة، كما يتكّون الرمز من اللغة، والناقل من هواء المحيط الحامل لموجات سمعية أرسلها الصوت واستقبلتها الأذن.

ويحتوي كل إيصال على مكونات ستة مهما كانت الأسماء التي نعطيها، فالمرسل هو الكاتب، والمتكلم، والباث، إلى آخره. والرسالة هي النص، والملفوظ، والخطاب، والكتاب، إلى آخره.

اما شكل الرسالة فيتعلّق بكل متغير من هذه المتغيرات، وهذا ما سمح لجاكوبسون أن يميّز ست وظائف يتضمنها الرسم التالي:



لغة إنعكاسية

وهكذا نرى أن «الوظيفة الإنفعالية، المتحورة على المتكلم، تهدف إلى إقامة تعبير مباشر لموقفه إزاء من يوجه إليه الكلام. وهي تميل إلى إعطاء انطباع حقيقي أو مصطنع».

وسنرى في كتب «رومان جاكوبسون» مقالات في اللسانية العامة «تعريفاً لمختلف الوظائف. وهو يضع لكل واحدة شكلاً لسانياً يتناسب معها».

يقع تحليل جاكيبسون ضمن منظور بالي. ففي حين أن «المعالجة الاسلوبية» تتركّز تقريباً فقط على الوظيفة «الإنفعالية» في مقابل الوظيفة «المرجعية»، نرى أن رومان جاكوبسون يضع في حيّز البداهة عقدة الوظائف، ويصفها انطلاقاً من معايير جديدة.

وأريد أن أبيّن هنا، بالاعتماد على مثلين اثنين كيف أن أسلوبية جديدة قد أخذت طريقها إلى حيّز الظهور.

سنحاول أن نستعير من جاكوبسون مفهوم «الوصل» وكذلك تعريفه للكتابة، وذلك لكي نعيد مجدداً تعريف مفاهيم تقليدية مثل الأسلوب الحر المباشر، والصورة الشعريّة.

2 أشكال ووظيفة

1- الروابط الوصلية: - ركّزت اللسانياتُ، منذ زمن، انتباهها على فئة من الإشارات التي لاتحتوي على مضمون مرجعي مباشر، ولكنها تشير إلى الشيء، أو إلى الشخص المعني بحسب مكانه في عملية الإيصال. لذا، سمّاها جيسبرسن (تغيرات السرعة)، وسمّاها بنفينست (المؤشرات)، وتبنى جاكوبسون أول هذه المصطلحات، بينما وضع من قاموا بترجمته عوضاً عنها مصطلح (روابط الوصل).

أما الأكثر بداهة من كل هذا، فهي الضمائر الشخصية الثلاثة. إنها تميز الأشخاص، موضوع الخطاب، بموجب أدوارهم ضمن الإيصال: الذي يتكلّم، والذي نوجه إليه الكلام، والذي نتكلّم عنه. وهي تضطلع بدور راجح في الإيصال الأدبي، باعتبار أنها تجعل المرجع تناوبياً بين الكاتب، والقارئ، والشخص، وتتناسب مع الوظائف الثلاث: الوظيفة المرجعية، والإنفعالية، والإدراكية.

ولهذا نرى أن كلّ جنس يلتمس مخططاً للضمائر. والنقد تصدى غالباً لاستخدامها في القصة. ويشير جاكوبسون إلى ترابطها الوثيق مع مختلف الأجناس، ومختلف «الوظائف» :

«يشرك الشعر الملحمي بقوة، في تمحوره حول الشخص الثالث، الوظيفة المرجعية. ويرتبط الشعر الغنائي، في توجهه نحو الشخص الأول، ارتباطاً حميمياً بالوظيفة الانفعالية. وأما شعر الشخص الثاني فمطبوع بالوظيفة الإدراكية، ويتميز بما فيه من توسّل أو بما فيه من عظة، وذلك بحسب ما يكون الشخص الأول تابعاً للضمير الثاني أو الأول» . (رومَان جاكوبسون: مقالات في اللسانية العامة. ص 219).

ولكن الضمائر الشخصية ليست هي روابط الوصل الوحيدة:فأسماء الإشارة وبعض ظروف المكان مثل: هنا، هناك، إلى آخره، تشير إلى المرجع في علاقته مع مكان الإيصال. وتقوم بهذا أيضاً أزمنةُ الأفعالِ وبعضُ ظروف الزمان (البارحة، اليوم، غداً)، وذلك في علاقتها بلحظة الإيصال.

ويقودنا هذا إلى تمييز شخصيْن، وزمنين، ومكانين. أما الأول فمرجعه ما نتكلّم عنه، وأما الثاني فمرجعه الإيصال نفسه. فالقصة تحتوي على زمن ومكان سرديّيْن، وهما موضوع القصة. كما تحتوي على زمان السرد ومكانه.

وما دامت الحال كذلك، فإن العلاقة بين هذين المخطّطين، والمرور من الواحد إلى آخر، وكذلك الفصل أو الدمج بينهما، كل هذه الأمور تضطلع بدور هام في كل عمل أدبي.

يميّز السرد القصصي بين المخطّطين، في حين أن الشعر الغنائي والمسرح يخلطان بينهما، ولكنهما يتبعان في ذلك طريقين مختلفين. فالشعر ينتج الإيصال الأصلي، والمسرح يمثله.

وكذلك، فالتمييز الأساسي الذي يعارض بين «وظيفتي اللغة– الإدراكية والتعبيرية» يبدو مثل «رابطٍ وصلي» يسمح بالمرور من المخطط إلى الشيء المشار إليه، ومن هذا إلى القارئ.

إن تحليل الأسلوب الحر واللامباشر يكشف باستخدام المصطلح «الرابط الوصلي» عن الثروة الابستمولوجية لهذا المفهوم.

2- الأسلوب الحر غير المباشر: - إننا نعلم أن القواعد (والأسلوبية) تميز بين أساليب ثلاثة: الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر.

هذا التمييز يعتمد على طبيعة الإيصال ووظيفته، وهو يتطلب وجود متكلّم، ومحادث وملفوظ. والملفوظ يحتوي على مُسند إليه يستطيع أن يكون المتكلم (أنا)، ويحتوي على محادث (أنت)، أو يحتوي على شخص ثالث (هو).

يؤخذ الملفوظ على عاتق المتكلم الذي يقول: أنا، أنت، هو، وذلك تبعاً للحالة التي هو فيها. وهذا ما يشكل الأسلوب المباشر، إذ إن له خاصيةً جوهريةً يتحقّق من خلالها في الحاضر، ويحتوي، إذن، على كل السّمات النطقية (أو مايعادلها كتابة) في الكلام الآني. ومثال ذلك الملفوظ: أنا، أنت، هو جائع. إنه يحتوي على متغيرات نطقية ذات صبغة كمية، ومكثّفة، كما يحتوي على المؤلف الذي يعَبّر عبرها عن وجدانية المسند إليه. هذه المتغيرات، تعد من جهة أخرى، سماتٍ ضروريةً لكل نحو ضمائر المتكلم: الأمر، التعجب، كلمات، جمل، إلخ. ومثال ذلك: «أخرج !»، «أن أخرج أنا !»، «أخرج، أنت لاتفكر ب »، إلى آخره.

تطرح الملفوظات قضية يكون المسند نفسه فيها ملفوظاً. وعندما يسند المتكلم إلى المسند إليه (أنا، أنت، هو) ملفوظاً ما، فإن هذا يعني أن في حوزتنا ملفوظين يكون الثاني منهما هو المسند إليه بالنسبة إلى الأول.

حينئذ نرى إمكاناتٍ ثلاثة للتعبير عن هذا الملفوظ المضاعف تشكّل الأساليب الثلاثة.

ينتج المتكلم في الأسلوب المباشر ملفوظ المتكلم الثاني: أنا(أنت، هو) أقول: « أنا (أنت، هو جائع». وكذلك في: «أخرج»، «ألخرج أنا»، إلى آخره. وليس ثمة شيء آخر هنا غير الجملة العادية الإسنادية أو المحتوية على ضمير المتكلم، وفي هذه الجملة، يضطلع المتكلمُ الحاضر بالملفوظ (والصوت)

بدلاً عن متكلّم غائب. ويمكن له أن يكون هو نفسه هذا المتكلم الغائب. وهذا هو الأسلوب المباشر المنوب، ويجب أن نميّزه وظيفياً وإلا فشكلياً مما سمّيناه من قبل الأسلوب المباشر الفوري.

فالمتكلم في الأسلوب المباشر يدلي بملفوظ غائب حجبت عنه كلّ السمات النطقية لجملة ضمير المتكلم. وهذه السمات هي الخاصّ بملفوظ في الحاضر. وأما الجملة التابعة مثل: «الذي هو جائع»، فإنها لاتحتوي على متغيرات نطقية، وبسبب من هذا فإن تبعية الجملة المنطوقة تصبح مستحيلة مثل «إني جائع»، إلى آخره.

ومثل هذه القضية، يحلّها الأسلوب المباشر المنوب. إذ المتكلم الحاضر يستطيع أن ينتج شكلها تماماً، وأن يقلّد، عبر نَبره، ملفوظ المتكلم الغائب.

ولكن تطرح حينئذ إنابة صوت المتكلم الرئيس قضية أخرى، ولا نستطيع أن نتبيّن تماماً هوية ما سميناه، لهذا السبب، الأسلوب المباشر الفوري، والأسلوب المباشر المنوب.

إن الأسلوب المباشر، يتميز في الواقع، بفرضيات تعبيرية، وهو يسمح للمتكلم أن يعبّر عن مشاعر معينة، وأن يطلق أحكام قيمة. بينما نرى أن المتكلّم الرئيس في الأسلوب المباشر المناوب، حين يعير صوته للمتكلم الثاني، فإنه يستطيع أن يعبّر عن وجدانية هذا الأخير، ولكنه يحرم نفسه بهذا من إمكانية التعبير عن وجدانية الخاصة.

ثمة ملفوظات، ولكن ليس هناك سوى صوت واحد. والمتكلم الرئيس يحتفظ بصوته، على أنه لا صوت للمتكلم الثاني (أسلوب مباشر). إنه ينيب عن صوته، ولكنه يبقى دون صوت (أسلوب مباشر منوب).

هذه هي القضية التي يحلّها الأسلوب الحر غير المباشر. فالأمر يتعلّق، كما نعرف، بشكل مختلط يؤلف بين السمات المباشرة و غير المباشرة.

وهذا ما نراه في الجملة:

«اسرع ديلاميرش وقد كاد يفقد صوابه. يريد أن يقدر حجم الخسائر. هل سنهدم بيته ونحرقه الآن؟ ماذا يجري الآن؟ ومادام أن الأمبراطور يريد أن يوقف كل هذا فلماذا أعادوا الكسرة) زولا La debacle).

ليس هناك تبعيّة شكلية، والملفوظ الرئيس إنما هو ملفوظ ضمني. فالفعل affole فقد صوابه) يستوجب أن يكون الشخص الذي نتكلم عنه فريسة مقلقة. وهذه الأفكار هي ما يلفظه المتكلم الرئيس، ويكون ذلك في شكل مختلط.

«هل سنحرق بيتي» (اسلوب مباشر منوب – صوت الشخصية، غياب الكاتب). «إنه يتساءل فيما إذا كان بيته سيهدم» اسلوب غير مباشر موسوم برابط التبعية «إذا» وهناك اتفاق بين الأزمنة والضمائر الشخصية، وغياب الصوت).

«هل سيهدم بيته؟» أسلوب حر غير مباشر: غياب التبعية، ولكن هناك اتفاق بين الأزمنة والضمائر، من يأتي صوت الشخصية وصوت الكاتب).

ليس من شأننا أن نقيم جدولاً نضع فيه مختلف الأدوات الشكلية التي تمتلكها اللغة لتحقيق الأسلوب الحر غير المباشر، لأن هذه الأدوات كانت موضوع دراسات خاصة، وهي معروفة جيداً.

ولعل الأمر الذي قلت معرفتنا به يكون الآلية اللسانية والأسلوبية لهذا الشكل من أشكال التعبير. وإنه ليتوضّح على ضوء التحليل الذي قام به جاكوبسون لمفهوم «تغيّرات السرعة».

تشكل الأساليب الثلاثة، وهذا يبدو واضحاً فعلاً، «رابط صلة»، يسمح بنقل مستوى السرد، وذلك بالعبور من زمن الراوي وصوته إلى زمن الشخصية، موضوع السرد، وصوته، كما يسمح بهذا أيضاً في الأسلوب الحر غير المباشر، وذلك بتراكب هذين الزمنين وهذين الصوتين وتداخلهما.

3 الاستعارة والكناية

تقوم الاستعارة والكناية على نموذجين من المشتركات الشفوية: تماثل المصطلحات بالنسبة إلى الاستعارة، وتجاورها بالنسبة إلى الكناية.

إنه معيار أساسي من معايير علم الدلالة الحديث، وهو أيضاً قاعدة تصنيفه للمجازات اللفظية. غير أن جاكوبسون، حين تبنّاه عمل على توضيح قيمته الشكلية. ولقد بين، خاصة، أن هدم اللغة يتمّ وفق طريقين،وذلك تبعاً لإصابة المريض. ومن الممكن أن يكون مصاباً بالتماثل (إختيار الكلمات)، أو بالتجاور (الاستعداد لبناء الجملة). وبيّن، في الوقت نفسه، دور الوظيفتين في كل سياقات الترميز: في الأحلام والأساطير، وفي الأشكال الأدبية والفنية.

إنه يقول: «في الشعر، تستطيع أسباب مختلفة أن تحدد الاختيار بين هذين النوعين من المجازات اللفظية. فالمدرستان، الرومانتيكية والرمزية، أشارتا إلى أولوية الطريقة الاستعارية مرات كثيرة. غير أننا لم نفهم فهماً كافياً أن تفوق الكناية يحكم فعلاً التيار الأدبي المسمّى بالواقعية ويحدده. وهو تيار ينتمي إلى فترة وسط بين تهافت الرومانتيكية وصعود الرمزية. وهو يتعارض معهما عل السواء. والكاتب الواقعي، وذلك تبعاً لطريقة علاقات التجاور، يلاحظ انحرافات كنائية للعقدة داخل البيئة وأخرى للشخصيات داخل الإطار الزماني – المكاني. إنه شره في التهام تفاصيل العلاقات المجازية. فإذا أخذنا رواية «أنا كارنينا» مثلاً على ذلك، فسنرى أن القصد

الفني لتولستوي يتركز، في مشهد انتحار «أنا» على محفظة يد البطلة. وكذلك في روايته «الحرب والسلم»، حيث يستخدم الكاتب العلاقات المجازية. مثل «زغب فوق الشفة العليا»، «أكتاف عارية»، ليدل على أن هذه السمات إنما هي لشخصيات أنثوية.(جاكوبسون: دراسات في اللسانيات العامة. ص 63).

وإنه لمن السهولة بمكان، ضمن هذا المنظور، أن نتبيّن أهمية الكناية في الشعر السوريالي، وذلك منذ اللقاء المشهور «بين آلة الخياطة والشمسية فوق طاولة العمليات».

إزاء هذا، نرى أنفسنا قد توجهت إلى تأمل الأهمية الشعرية للكناية، بينما ركّز النقد الأهمية على الاستعارة.

إن تحليل الأحلام، والأساطير، والتمائم في التحليلات النفسية المعقدة، يسمح اليوم بفهم الأهمية الكامنة للخيال الكنائي فهماً أفضل. ولن نندهش إذا ما رأينا المكانة العظمى التي تحفظها له الفنون الحديثة.

وما دمنا قد تسلّحنا بهذا المفهوم الجديد، فإننا سنقرأ دراسات باشلار عن الخيال الشعري قراءة مثمرة وذات فائدة لا انقضاء لها.

وبالتأكيد، فإن «التشعّب الأدبي» الذي يصفه لنا، يعتمد على الاستعارات. ولكننا إذا ما نظرنا فيه عن كثب، فسنلاحظ أن التحليل الذي يجريه لنا يقوم على إظهار الآليات الخفية، وذلك لكي يتمّ العثور على قاعدة النماذج المثالية الكنائية. فإذا ما أخذنا، تارة أخرى بعده، صورة برق القمر الحليبي و«الأمومي»، فسنلاحظ أن العلاقة بين الحليب والغبطة المطمئنة لثدي الأم عبارة عن مشترك بالتجاور. ويماثل الشاعر، انطلاقاً من التماثل بين غبطة الأم وغبطة الليل، بين برق القمر الليلي والحليب الأمومي.

وهكذا نرى أنه خلف كل استعارة شعرية كبرى، ثمة كناية بدائية خفية. وإننا لنتساءل إذا ما كانت وظيفة الشعر، تحديداً، تقوم على جعل النماذج المثالية الكنائية استعارية.

هذا موضوع كبير. ونحن أردنا فقط أن نبيّن هنا الطرق الجديدة المفتوحة على النقد وذلك بوساطة تعريف المعايير التقليدية تعريفاً بسيطاً وجديداً.

4 الأسلوب والكتابة

يقترح علينا رولان بارت في كتاب له (1) تعريفاً فريداً للأسلوب، وذلك بإقامة تعارض بين الأسلوب، بكل ما تعنية هذه الكلمة، وبين الكتابة. وهذا، على اعتبار أن الأسلوب والكتابة يتميّزان من اللغة.

إن الأسلوب، كما يقول : «لغة مكتفية بذاتها ولا تغوص إلا في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب، كما تغوص في المادة التحتيّة للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، وحيث تستقر نهائياً الموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده... ويعد الأسلوب ظاهرة ذات نظام وراثي بكل معنى الكلمة، وهو، بالإضافة لهذا، تحويل لمزاج». (ص 12).

ويعارض بارت هذا الأسلوب الضروري بالكتابة، ويرى أنها نتيجة تكثيف واختيار ويفرق بين ثلاثة نماذج كبرى للكتابة هي:

1- الكتابة «إشارة» تصدر عنها كل الأشكال الأدبية. كما تصدر عنها الأجناس والنبرات التي يشير بها الأدب إلى نفسه قائلاً: أنا قصيدة، أو دعاء، أو سخرية، وفي كل الأحوال خطاب تزيني واحتفالي. والعمل يتقدم هكذا تحت قناع شكل طقوسي، يُعنى به و «يشير إليه بالبنان» في الوقت نفسه.

1- درجة الصفر للكتابة.

فجماليات الكتابة هذه بلغت أعلى مراتب وعيها في القرن السابع عشر. ولكنها لم تستوجب آنئذ من الكاتب التزاماً، لأن اللغة الأدبية كانت واحدة، وكانت مشاعاً، وحكراً على مجموعة اجتماعية صغيرة. وكان الطقس الكتابي في داخل هذه اللغة صلباً، ففقد الكاتب حريته، وكان، عملياً، دون مسؤولية.

وعندما تخلّى الأدب، فيما بعد، عن تعلميات البلاغة بضغط من الأسلوبيات الفردية، ذهب يبحث عن «إشارة» في نماذج كتابية أخرى، كالكتابة الفنية أو المهنية لعصر الطبيعة – الرمزية وورثته. ونرى هنا أيضاً أن العمل الفني وإن كان يزعم أنه يرسم الحياة اليومية، فإنه كان يهدف أن «يشير» إلى نفسه بوصفه موضوعاً فنياً.

«يبقى الأدب قيمة استعمالية لمجتمع أيقظ شكلُ الكلمات وعيه، ومعنى ما يستهلكه» . (ص 49). لذا، بيّن بارت، بشكل رائع، كيف أن استخدام الماضي يحدِّد، أو أن استخدام الضمير «هو» في الرواية ليس له من وظيفة غير تأمين «هذا النظام المطمئن لعلم الأدب» . ولقد فحص فيما بعد، كيف أن «الأسلوب المتقن» الموروث عن فلوبير، عبر موباسان، وزولا، ودوديه، يستمر – بتناقض عجيب – في الأدب البروليتاري والثوري، حيث يتابع اضطلاعه بقيمة الإشارة هذه.

2– تعلق الكتابة، بوصفها قيمة، ضمن اللغة المكتفية بذاتها للإنسان، والايديولوجيات والأحزاب، كل كلمة في معنى خاص، حيث «لا تكون فيه سوى مرجع ضيق بالنسبة إلى مجموع المبادئ التي تدعمها خفية. وإذا أخذنا كلمة مثل: «impliquer أشرك في،تضمن، استتبع»، وهي كلمة طالما تكرّرت في الكتابات الماركسية، فإننا لانرى فيها المعنى المحايد للاتجاه. إنها تشير دائماً إلى صيرورة تاريخية محدّدة، وهي بهذا مثل تعبير جبري يمثل جملة

من المعترضات لمسلمات سابقة» (ص 49).

فالطريقة تصبح أداة للتخويف، وذلك عندما تميل إلى إعطاء الكلمة مفهوماً وحكماً في الوقت نفسه: ف «التحريفي» هو الشخص الذي ينحرف عن خط المجموعة، ولكن الكلمة تحكم عليه وتهدّده في الوقت ذاته. ذلك لأن «مضمونها ذو نظام قضائي» (ص٣٩). وتشتق من هذا النموذج كل اللغات السياسية، والإدارية، والبوليسية، والسبب لأن السلطة والمعركة ينتجان نماذج الكتابة الأكثر صفاء.

إن لكل إيديولوجية، ولكل حكم كتابته التي تفسد كلّ ما تلامسه، وتهدم قيمة الكلمات. ونضرب على ذلك مثلاً ب « الديمقراطية»، و«السلام»، «الحرية» إنها تنحرف باللغة عن وظيفتها المتعديّة لكي تحمل على الاعتقاد، ولكي تقنع، وتفزع،ولكي تكون، في الواقع، أداة للدجل.

3- الكتابة التزام. ولكي تطامن من كبريائها ستساوي كتابة القيمة في مكرها وهي، على كل حال، تتفرّع عنها مباشرة.

«إن توسّع الوقائع السياسية والاجتماعية، ودخولها ميدان الوعي الأدبي... أنتج كتابة نضالية، ومعتوقة تماماً من الأسلوب، وهي تشبه اللغة المهنية في حضورها» (ص 41).

عن هذا، نشأت كتابات طبقية، وأخرى خاصة بفئة اجتماعية أو ايديولوجية، كما نرى ذلك في مجلة Esprit أو في مجلة Les temps mod-ernes. ويؤكد الكاتب في تبنيّه لها انتسابه إلى مجموعة، ويتمثل المثاليات والأحكام المسبقة. «وتصبح اللغة إشارة كافية للالتزام ... وتعمل بوصفها إشارة اقتصادية يفرض الناسخ بفضلها دون توقف اعتقاده ولايقص التاريخ ذلك أبداً (ص42).

انمـاط الكتابة هذه – والتي ميّزت بينها لحاجـة التحليل – تدخل بنسـب كبيرة تقريباً في مختلف الاجناس التي وصفها بارت. ففي رواية من الروايات مثلاً، نرى أن الكتابة تعمل كما لو أنها إشـارة، وذلك بمقدار ما يؤكد الشكل انتسـابه إلى طبقـة او إلى نظـام معيّن. ويكون عملها هذا بمطابقـة العمل مع موضوع فني، واعتباره قيمـة من القيم بوسـاطة المضمون الخفي والتحتي لبعض المفردات مثل («الوطن»، «إنساني»، «الطفولة» الخ.) وكذلك بالنظر إليه كالتزام.

وتصدر هذه النماذج الثلاثة عن الية مشـتركة: يعهد الكاتب إلى الشـكل تفكيره، والحكم الذي يحمله عن قيمة هذا الفكر في الوقت نفسه. وهو إما أن يعطي الفكرة كشـيء جميل أو مفيد، وإمـا أن يدينهـا أو يعظمهـا، وإمـا أن يفرضها اويعلن عنها.

فالكتابـة، كما اتينا على تعريفهـا هكذا، ملازمة للغة. وكل تعبير يسـتلزم قصداً وحكماً، واختياراً ، لانها لاتستطيع إلا أن تنعكس في الشكل المختار.
سـيعود هذا التمييز إلى القيم الثلاث للاسلوبية التعبيرية لكي يعرقل هذه النمـاذج ويدقّقها: القيمـة المفهومية او اللغويّـة، والقيمـة التعبيريّـة، والقيمـة الانطباعيّة أو الكتابة.

يدخل تحليل اللسـانيين بهذا ميدان النقد الأدبي. ولاشـيء أكثر دلالـة، في الوقت نفسـه، من مصطلحـات بارت: سـنلاحظ أن الكتابـة – بموجب تعريفـه – إنمـا هي الأسـلوب بالمعنى التقليدي للكلمة. وهي اسـتخدام أدوات التعبيرمن اجل غايات ادبية، لأن الأسلوب والكتابة يختلطان اشتقاقياً على كل حال. أما الأسلوب، فهو، في تعريفه الجديد، تعبيرية اللسـانيين. التي تسـتفيد من مزايا كلمـة نبيلة. بينما يختلف الأمر بالنسـبة إلىالكتابة، فهي تترجم قيمة محتقرة

وهابطة، وتتعلّق من الآن فصاعداً بتقليد فن كتابي لجيل من الرسامين دون رسم، ومن الشعراء دون قوافي، ومن المغنيّن دون صوت. وهؤلاء يزعمون طرد الكتابة ولكنها سرعان ما تعود، على كل حال، في شكل جديد متكلّف لغيبة الكتابة.

تعبّر مصطلحات بارت، على كل، عن التناسخ الأخير لمفهوم الأسلوب، كما تعبّر عن حدّ من التطور له أصل في المثل السائر: الأسلوب هو الرجل.

إن لكلمة الأسلوب ثلاثة معاني في الوقت الحالي: يرى بعضهم أنها مازالت تعبّر عن فن الكاتب، وعن استخدام اللغة لغايات أدبية، ويرى بعضهم الآخر أنها طبيعة الرجل نفسها، ومثلما يقول كلوديل: «إنها خاصية طبيعية، كما هو صوت الصوت»، ويرى آخرون أن الكلمة تتضمّن هذين المعنيين وغالباً ما تخلط بينهما.

الفصل السادس

الأسلوبيّة البنيويّة

لاتستطيع اللسانيات الحديثة أن تفوّت على نفسها فرصة طرح الأسلوب، ولهذا استخدمت مصطلح البنية لكي تُظهر أن القيمة الأسلوبية تتعلق بمكانها ضمن النظام. بينما تنتسب كل إشارة من الإشارات إلى بنيتين: الأولى بنية القانون، وهي تحديد مكان الإشارة ضمن الفئة (إستبدالية). الثانية، وهي بنية الرسالة. وتحتل الإشارة فيها موقعاً (تركيبياً) محدداً.

ونرى، بسبب من هذا، أن هناك نموذجين كبيرين للقضايا، أما الأول فيتعلق بدراستنا لشكل الإشارة إزاء النص، وأما الثاني فيتعلق بالنظام اللساني الذي ولّدها.

1 البنية الماثلة في الرسالة

قانون ورسالة: تتميّز قضية الأسلوبية المصممّة على أنها جدول من الأدوات المفترضة ضمن اللغة والتي يتصرف الكاتب بها بغية إحداث آثار مجدّدة كما تمّ تحقيقها فعلاً.

فـ «بالي» كان يعي هذا الوضع جيداً، عندما ميّز أسلوبيته لدراسة

الأسلوب. وكما قلنا، فإن هذا التمييز يبقى غامضاً عند معظم التابعين.

إن «شرح النص» التقليدي إذ ينبثق عن البلاغة – وقد اعاد بالي النظر فيه – يخلط دائماً بين مستوى اللغة ومستوى النص، ويعير غالباً إلى النص سمات تنتسب في حقيقتها إلى النظام.

تركز البنيوية اهتمامها، منذ البدء، على هذا التمييز، معتمدة في ذلك على التعارض الذي أقامه سوسيّر بين اللغة والكلام.

هذا التمييز تمّ تناوله مجدداً، كما تمّ تحليله، وتحديده، وشرحه. بحيث قام بهذا العمل كل البنيويين مستخدمين في ذلك أسماء مختلفة: اللغة والخطاب (غيوم)، نسق ونص (ل . هيلمسليف)، تمكن وأداء (تشومسكي)، قانون ورسالة (جاكوبسون)، إلى آخره.

قام غيوم بتحليل سعيد ومثمر عندما عارض بين المعنى (في اللغة)، وبين آثار المعنى (في النص). وبيّن أن كل إشارة إنما تُحدد بوساطة قيم هي إمكانات للمعنى، تحددها بنية النسق. وأن كل سياق ينفذ بعض هذه القيم، وذلك لكي يولد أثراً خاصاً.

وبناء على هذا، فإن «للحاضر» معنىً يتجلّى في الإشارة إلى اللحظة الحاضرة للإيصال. ولكن تنتج عن نسق التعارض «للحاضر» مع الأزمنة الفرنسية الأخرى، قيمٌ تجعله قابلاً للتعبير عن «الماضي» مثل (حاضر السرد)، وعن المستقبل مثل (الحاضر التنبؤي)، وعن «كلّي الزمن»، إلى آخره. والسياق هو الذي ينفذ فيه أثر هذا المعنى أو أثر هذه القيم.

نستنتج من هذا أن هناك مستويَيْن للتحليل متميزَيْن. والسبب أن الحاضر (ضمن النسق) يستطيع أن يعني في النص «الحاضر»، و «الماضي»،

و«المستقبل»، و«كلي الزمن» . ونلاحظ أن كل إشارة تستطيع أن تعني أي شيء. وهذا يدل على أنها لاتضطلع بمعنى، ولكن باستخدامات ما.

فالتحليل الذي قام به بالي عن الأسلوبية جعلها جدولاً من القدرات اللغوية يبدو دون موضوع، وذلك على مستوى نقد النصوص. وهذه نتيجة وصل إليها «ر. ل. وانيه» و «ريفاتير»، كل بطريقته. إضافة إلى أن آخرين اعتبروا، مع اعترافهم أن مصدر الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، أنه لا يمكن تعريفه خارج الرسالة.

هذا الموقف يشابه في الواقع موقف بالي الذي لم يعر الوجه الثاني للقضية اهتمامه.

وهذا الموقف هو موقف جاكوبسون أيضاً، لأنه ركّز على تحليل الرسالة، ولكنه لم يتجاهل أيضاً تحليل النسق. ويعد العنوان الذي جمع فيه معظم دراساته الأسلوبية سمةً مميزة بهذا الخصوص: قواعد الشعر، وشعر القواعد.

إن قواعد الشعر دراسة لأدوات التعبير الشعري في اللغة. بينما نرى أن شعر القواعد دراسة لحصول الآثار في النص. وذلك بوساطة عمل هذه الأدوات.

ورأينا سابقاً كيف صممت القواعد الوظيفية للتعبير الأسلوبي. أما فيما يخص الآثار، فتتعلق بوضع الإشارات وعلاقاتها موضعها في الرسالة، أي في بنية النص.

ونلاحظ أن كلمة «بنية» تقوم، هنا، على مفهومين متميزين: هناك، تقليدياً، بنية نسقية. وهي بنية استبدالية تأخذ الإشارات منها وظائفها وقيمها. وهناك بنية للخطاب، وهي بنية تركيبية تأخذ الإشارات منها آثارها المعنوية.

ولكن أصالة جاكوبسون الكبرى، تكمن في أنه بيّن أن الأثر «الشعري» يقوم على التأليف بين البنيتين.

2 الوظيفة الشعرية وبنية الرسالة (ر. جاكوبسون)

للنظر من أي شيء تتألف الوظيفة «الشعرية»:

«إن ما يميز الوظيفة الشعرية للغة يكمن في هدف الرسالة وكينونتها، كما يكمن في التركيز عليها لصالحها الخاص».

فلنحلل بإيجاز الشعار السياسي «I like like» . ونلاحظ أن المستوطنين الموجودين في الصيغة يتوافقان قافية فيما بينهما، كما نلاحظ أن الثاني من الكلمتين في القافية إنما يكون متضمناً تماماً في الأول (يقفي في الصدى)، /ayk / Layk/، لايك - ايك)، وإنهما ليشكلان صورة جناسية لشعور يغلق موضوعه تماماً. ويشكل المستوطنان مجانسة صوتية في الثاني: أي، أيك، /ay/ ayk/، وهذه صورة جناسية لذات أحبت أن يغلفها الموضوع المحبوب. ويعزز الدور الثانوي للوظيفة الشعرية وزن هذه العبارة الانتخابية وأثرها.

«باتباع أي معيار لساني تعرف الوظيفة الشعرية؟ وما هو العنصر الذي يعد حضوره ضرورياً في كل عمل شعري؟ ولكي نجيب عن هذه الأسئلة يجب علينا التذكير بنمطي التنسيق الأساسيين والمستخدمين في السلوك الشفوي: الانتخاب والتأليف. وسنضرب على ذلك مثلاً بكلمة «طفل»، ولتكن هي موضوع الرسالة: فالمتكلم يقوم بعملية اختيار من بين مجموعة الأسماء الموجودة والمتشابهة تقريباً، مثل، طفل، صغير، وليد، رضيع. وتتعادل هذه الكلمات كلها تقريباًمن بعض وجهات النظر. ولكي يعلّق فيما بعد على هذا الموضوع، فإنه يقوم بعملية اختيار لفعل من الأفعال الدلالية المناسبة، مثل:

نام، نعس، رقد، غفا. وتتآلف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية. هكذا نرى ان الانتخاب يقوم على قاعدة التعادل، والتماثل، والتنافر، والترادف، والتضاد، بينما يقوم التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. والوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للانتخاب على محور التأليف» .

«يرتقي التعادل إلى رتبة المكون في المتوالية» (جاكوبسون : مقالات في اللسانية العامة. ص 220).

ما يريد جاكوبسون قوله هو أن بعض الاشكال تحتلّ في المتوالية مواقع متطابقة ولها سمات صوتية، ولفظية، وقاعدية متطابقة. ومن هذا مثلاً: «تماثل الأفعال الثلاثة ذوي المقاطع الثنائية مع الحرف في البداية والحركة المتطابقة في النهاية والتي تعطي إشرافها لرسالة النصر الوجيزة التي كتبتها سيزار: «vimi, vidi, vici» تتعلق الخصوصية الأسلوبية، إذن، بعلاقة الأشكال داخل الرسالة، ويجب على الأسلوبية أن، تحدّد بنية النص، وأن لاتخلطها مع بنية القانون.

فـ «جاكوبسون» قدم بهذا الخصوص دراسات رائعة، كان أكثرها شهرة في فرنسا تحليله لقصيدة «القطط» ل «شارل بودلير» . وهو قام بهذه الدراسة مع كلود ليفي شتراوس (1962) في مجلة l'HOMMO حيث كان المنهج يقضي بتسجيل التطابقات في القصيدة بين الصيغة، والنحو والمعنى، والوزن، إلى آخره:

«إن مواضيع الرباعية الأولى، ومواضيع الثلاثية الأولى لاتشير إلا إلى كائنات حية. بينما نرى أن أحد المواضيع في الرباعية الثانية، وكل المواضيع القاعديـــة في الثلاثيـــة الثانية عبارة عن أسماء حية :

« Un sable, des parcelles, leurs reins, L'Erebe » ونلاحظ زيادة على هذه التطابقات الأفقية، تطابقاً آخر نستطيع أن نسميه التطابق العمودي. وهو يعارض بين مجموع الرباعيتين ومجموع الثلاثيتين. ونرى أن كل الأشياء

المباشـرة في الثلاثيتين هـي عبارة عن أسـماء غير حيـة (- Leurs Prunelles Les nobles attitudes) والشـيء، المباشـر الوحيد من الرباعيـة الأولـى يمثل اسـماً حياً (Les chats) والأشـياء في الرباعيـة الثانية، إلى جانب أسماء غير حيـة (L`orreur, Le silence)، تحتوي علـى الضمـير (Les) الـذي يدلّ علـى «القطط» في الجملة السابقة. ومن وجهة نظر العلاقات بين الذات والموضوع، فـإن القصيدة تقدم متطـابقين منحرفين: المنحرف الهـابط، ويوحد المقطعين الخـارجيين (الرباعيـة الأولى والثلاثيـة الأخيرة)، ويعارضهمـا مـع المنحرف الصـاعد الذي يربط المقطعين الداخليين. يشـكل الشـيء فـي المقطع الخـارجي جزءاً من الطبقة الدلالية نفسها للموضوع: وهـي أسـماء حية تضمّها الرباعية الأولى (Savants-chats, amoureux)، كما توجد أسماء غير حية في الثلاثية الثانيـة (Parcelles- Prunelles, reines) ونـرى علـى العكس مـن ذلك فـي المقـاطع الداخليـة، ان الشـيء ينتمي إلى طبقة متعارضـة مـع طبقة الموضوع: فالشـيء غير الحي، فـي الثلاثية الأولى، يتعارض مع الموضوع: فالشـيء غير الحي، فـي الثلاثيـة الأولـى، يتعـارض مـع الموضـوع الحـي (-Ils=Chats atti tudes) بينا نرى في الرباعية الثانية أن العلاقة نفسها (Ils= Chats, silence horreur) تتناوب مع الشيء الحي والموضوع غير الحي(Erehe- les= chats)، إلى آخره. وهكذا، تبدو القصيدة وكأنها مكونة من نسق من التعادلات التي يتراكب بعضها على بعض. وهي تعرض في مجموعها وجهاً لنظام مغلق».

3 نظرية الأزواج (S. Levin)

إن نظريـات جاكوبسـون ومنهجـه التحليلي النصّي فتحـا البـاب أمـام أعمـال عديدة. وكـان من أكثرهـا تميزاً Linguistic structures in poetry وقد قدمنـا وصفـاً فـي كتـاب لنـا عن النظم، وسنعطي الآن موجزاً عنه:

وصوتاً موضوعة في إمكان تركيبية متعادلة. وتكون الأشكال الموضوعة على هذه الصورة نماذج إبدالية خاصة» .

ويعد كتاب لوفان دراسة لهذه «النماذج الإبدالية الخاصة» فهو ينظر إلى الإشارات التي تنتسب إلى الفئة نفسها بوصفها إشارات «متعادلة» . ويميز الكاتب نموذجين من الفئات المتعادلة إذن.

تكون تعادلات الموضع بين الإشارات التي تستطيع أن تحتلّ المواضع نفسها في السلسلة الكلامية، وبين التعادلات ذات الطبيعة المنتمية إلى نوعين من النماذج: نموذج الإشارات ذات السمات الصوتية، ونموذج الإشارات ذات السمات الدلالية المشتركة.

«وتكمن خاصية الشعر (كما يقول المؤلف) في استغلال النموذج الثاني الطبيعي). والقصيدة تؤلف اعتماداً على المحور التركيبي بين عناصر تشكل، بالارتكاز على قاعدة تعادلاتها الطبيعية، طبقات أو ابدالات للتعادل. وكما قال جاكوبسون فإن: «الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للانتخاب على محور التأليف». ونقول أكثر من هذا، إن استغلال هذه التعادلات، الذي يستطيع أن يشتق من سمات صوتية ودلالية، ليس معطى من معطيات المصادفة. إنه مستمر استمراراً نظامياً في القصيدة. ويقضي هذا الاستغلال المنظم بوضع عناصر لسانية متعادلة. بمعنى آخر نستطيع القول إن هذا الاستغلال يقضي باستخدام أماكن متعادلة لكي توضع فيها عناصر صوتية ودلالية متعادلة. وفي هذه القضية، ثمة اتفاق لتعادلات من النموذج الثاني والنموذج الأول، وذلك باعتبار أن النموذج الأول موضوع ضمن النموذج الثاني». وهذا الاتفاق هو ما يسميه الكاتب «الأزواج» .

إنه يميز بين نموذجين متعادلين موقعاً، وذلك بحسب أن تكون المواقع «متماثلة» أومتوازية في بنائها.

وإن الأمر ليكون كذلك في بناء مثل A.C.A.N حيث (يرمز الحرف A إلى الصفة adj، والحرف C إلى روابط النسق conj، والحرف A إلى الصفة adj، والحرف N إلى الاسم nom)، ونجد في مثل هذه الحال أن الصفتين تحددان الموصوف نفسه. وتكون مواقعهما متماثلة: «بناء كبير وجميل» .

وأما في عبارة تنتمي إلى النموذج A.N.C.A.N: «برج كبير وصف أعمدة جميل»، فيقال عن البناء إنه «متوازي» .
وسنضرب مثلاً بقطعة من قصيدة وليام كارلوس وليامس، وذلك كما حللها لوفان:

إذا كانت ربات الفن	If The Muses
قد اخترن الرخلة الفتية	choose The Young eure
فإنكم ستتلقون	You shall receive
من البستان حملاً	a stall- Fed lamb
تعويضاً لكم	as you reward
ولكن إذا	but if
كانت تفضل الحمل	They prefer the lamb
فأنتم	you
ستملكون الرخلة	sall have ewe for
ثمناً للعزاء .	second prize

يدخل في هذا المقطع Prefer و choose في أبنية متوازية مع young ewe و lamb كما يدخل receive و have في أبنية متوازية مع ewe, stall- Fed lamb. وكذلك الحال بالنسبة إلى as you reward و For second prize حيث تدخل في أبنية متوازية مع stall- Fed lamb و ewe. ويشكل المقطع كله

فـي الواقـع مركبـاً واحـداً للتـوازي.(N.V.N.P.N -.C.N.V لكـن -C.N.V.N .(N.V.N.P.N.

وإذا قارنـا الأشـكال الموضوعـة في مواقعهـا المتعادلـة، فسـنلاحظ أنهـا تتعادل دلالياً في كل حالة من الحالات: Prefer, choose، ewe young وre- lamb , ceive وrew ard و.second prize ويقول آخر، إن المقطع يتكون مركّب من الأزواج، وإن البنى التي تكون فيهـا الأشـكال متعادلـة بشـكل طبيعـي بالنظر إلى الدلالة) وتقوم في مواقع متعادلة.

تشكل الأزواج نمطاً في تكامل القصيدة وتوسيعها، وتكون من جهة أخرى نسـقاً انتخابياً يولّد قانونياً شـعرياً تحتياً في داخل اللغـة العامـة. وتستطيع البلاغة أن تمنحنا فكرة عنه.

هذا مـا يسمح للكاتب بتكوين خلاصـة مفادها: «إننا حين نقرأ القصيدة نلاحظ أن التراكيب تولّد الإبدالات الخاصـة، وأن هذه الإبدالات تولّد التراكيب بدورهـا. وبمعنى آخر، فـإن القصيدة تولّد قانونها الخـاص، وتكون القصيدة فيه الرسالة الوحيدة».

4 مقولية المعايير الأسلوبية (ميشيل ريفاتير)

إن التحليل البنيوي للرسالة، كما يعلمه جاكوبسون ويمارسه، يبيّن أن كل نص يشـكل بنيـة فريدة يـأخذ منهـا آثـاره الخاصة به بمعزل عن أي نص آخر.

ولم يتوان بعض الأسلوبين – لاسيما ر. ل. وانيه – أن يستنتج من خاصية الأسـلوب هذه، بأنه ليس ثمـة أسلوبية ممكنة. ونسـتطيع أن نتصور نقداً يقدر كل أسلوب، ولكننا لانسـتطيع تصوّر دراسـة علمية، ونموذجية، وتصنيفية إلى

جانب دراسة لقوانين الوقائع الفردية وغير القياسية فيما بينها.

ومن الملاحظ في هذا الخصوص، أن جاكوبسون لم يستخدم قط كلمة الأسلوبية. وقلما استخدم كلمة الأسلوب، لأنه يبدلها بأخرى هي الوظيفة الشعرية. إنه يدرس هذا الشعر من جهة أخرى ضمن منظور وصفي بحت، يضع بالنسبة إلى كل نص الطبيعة البدهية لبناه الداخلية: علاقات بين الإشارات على مختلف المستويات الصوتية، والنحوية، واللفظية، والوزنية، إلى آخره.

وإن كان بعضهم يؤكد هذه الخصوصية للواقعة الأسلوبية، فإنه مع ذلك يبحث كي يقيم الدراسة على تحليل موضوعي ومنهج نظامي.

إن ميشيل ريفاتير من بين أولئك الذين دفعوا النظرية والخصام من حولها بعيداً، وذلك عبر سلسلة من المقالات، خصصها لتحليل معايير الأسلوبية.

فالأسلوب، بالنسبة إلى الكاتب، يعتبر خصوصيةً من خصوصيات الرسالة. وليس ثمة أسلوب إلا في النص. وهذا ما يوافق عليه، إرادياً، كل واحد منا.

والأسلوب أثر ينتج عن شكل الرسالة لأنه يقوم على سلسلة مضاعفة من الطرق. وينشأ بعضها عن توافق الإشارات، كما ينشأ بعضها الآخر عن تضادها.

أما التوافق، عند ريفاتير، فينتسب إلى مفهوم الأزواج عند لوفان. ولذا، فهو يبين مثله، أن هذه الطرق التي وصفها جاكوبسون عبارة عن إسقاط مبدأ التعادل على محور التأليف. ولقد وقفنا في هذا الأمر سابقاً على أشكال تقليدية للتماثل.

وأما التضاد، فيقوم على علاقات الكلمة ضمن النص. ويبين ريفاتير بحق، أن الإشارات لاتملك قيماً مطلقة، لكنها تنتج عن معارضة الإشارات والاتصال بها.

فقيمة صفة «قديمة» مثلاً، وأثر الأسلوب الناتج عنها، إنما هي أمور تتعلق بطبيعة الاسم الذي تحدده. ويأخذ هذا «القديم» نفسه قيماً مختلفة، وذلك لمكانه في السياق. فقد يكون في سياق قديم، أو قد يكون معزولاً في سياق حديث.

وهنا أيضاً، نتابع ريفاتير بسهولة ما دامت نظريته في التضاد تقوم على ما سبق لنا أو وصفناه، أي على «آثار المعنى» .

ويتصاحب، من جهة أخرى، كل هذا القسم البناء «للمعايير الأسلوبية»، بخصومة تتّهم كل المقاربات الأسلوبية التقليدية والوصفية والتكوينية في الوقت نفسه.

فالأسلوب أثر يحدّد المضمون الإخباري للإشارة (بالتضاد أو بالتوافق)، ولايمكن تعريفه إلا عبر القارئ فهو أثر على القارئ، فإما أن يكون الانتظار مخيباً، وإما أن يكون تاماً.

يفقد كل مرجع إلى الكاتب الملاءمة الأسلوبية، وذلك لأن الأثر على القارئ مستقل عن الكاتب، لأنه قد يكون في معظم الأحيان مجهولاً. بينما يتعلق الأثر بقانون القراءة، الذي يكون مختلفاً عن قانون الكاتب.

يعطي التحليل الإيصالي حقاً لريفاتير، كما يشرح من جهة أخرى، نسبية زوال النفوذ الذي تشهده حالياً الأسلوبية التكوينية. غير أن كل هذا لايحول دون انبثاق قضيتين: إذا كان الأثر الأسلوبي يتعلق بالقارئ فإن النص نفسه سيتعدّد أثراً بتعدد القراء له. وهذا يحجب عنا مع ر. ل. وانيه كل أمل في بناء علم منهجي للأسلوب.

أراد ريفاتير أن يقلب هذه العقبة، فتصوّر «قارئاً وسطاً» ومع ذلك، فليس مستحيلاً أن تسمح مناهج تحقيق جديدة (استفتاءات، إحصاء، روائز اختبار،

الخ) بحصر هذه الهوية المتلاشية في يوم من الأيام. ولا يبدو أننا نجحنا في هذا الأمر حتى الآن، اللهم إلا في هذا الشكل الفظ من أشكال الأدب الذي تكونه الدعاية. وتظهر تحليلات ريفاتير أن قارئه الوسط هذا يشبه كثيراً النقد نفسه.

وهناك اعتراض آخر، إذ يبدو أنه من الصعب أن نتخلص بسرعة من الكاتب. وهذا ما سنثبته فيما سيأتي، ذلك لأن الأعمال الكبيرة ستصبح عما قريب قوانين تلحقها اللغة بنفسها. إن قارئ قصيدة «الضفرة» أو «بوز النائم»، يقرأ هذه النصوص بقراءة بودلير أو فيكتور هيجو اللذين تعلم لغتهما. وإن الأثر المحدث على القارئ مشروط بثقافة خارجة على النص. ويكون مصدرها في قسم كبير منه ضمن معرفة الكاتب والفكرة التي نصنفها عنه، أي بمعرفة لغته دون ريب، ولكن ربما أيضاً بمعرفة حياته وتاريخه. فإذا كان شائعاً في النقد الداخلي الحالي أننا نستطيع أن نقرأ الإلياذة دون أن نعرف هومير، فإنه يبقى أننا نعرف على الأقل، ونتصور عدداً من الوقائع التي تخص هومير وزمنه. ومن البدهي أيضاً، أنها ستكون شيئاً آخر إذا ما حُددت هذه المعرفة وعُدلت.

يقودنا هذا إلى النقد الذي وجهه ريفاتير إلى أسلوبية بالي. لذا، سبق لنا أن قلنا ما يجب أن نفكر به عن هذا النقد، وبيّنا أنه يخلط خلطاً غير مقبول بين اللغة والنص، وبين المعنى وأثر المعنى. ولكن ريفاتير يذهب إلى أبعد من هذا، فيلتمس انبثاق معايير أسلوبية (نظرية التضاد)، رافضاً إية ملاءمة أسلوبية للنسق. أما فيما يخصني فلن أذهب هذا المذهب المطلق، وأعتقد، على العكس من ذلك، أن أثر الأسلوب يتعلق ببنية الرسالة وبنية القانون في الوقت نفسه. ومن الواضح فعلاً أن قيمة «القديم» تتعلق بمكانها ضمن النص. ولكن كيف نستطيع أن نتحقق من هوية «القدم» للإشارة، اللهم إلاّ إذا رجعنا إلى اللغة.

إذا قبلنا وجهة النظر هذه، فإننا سنسترجع المفاهيم القاعدية، ومفاهيم الانزياح التي رفضها ريفاتير باسم الانبثاق البحث للأثر الأسلوبي.

5 بنيــــة القــانون

كنّا أشرنا إلى كسوف الأسلوبية التّكوينية التي قامت على ظرفين: من جهة أولى، على نهضة أسلوبية وظيفية، تتّجه نحو غايات الأدب أكثر مما تتجه نحو أصله. وقامت، من جهة ثانية، ضد نفور اللسانيات التاريخية من تمثيل المخططات البنيوية واستخدامها وابتعادها عن المعايير الجديدة التي كان بإمكانها أن تحملها إليها. ورأينا أيضاً كيف أنه، عندما التُمِسَ انبثاقُ الحدث الأسلوبي، رفض جناح من أجنحة البنيوية أن يرى لـه مَصدراً آخر غير النص نفســه، معتبراً بذلك أن «الرسالة تولّد قانونها».

لقد بيّنا تواً، لماذا لانستطيع أن نقبل وجهة النظر هذه. وسنحاول أن نبين كيف يمكننا أن نتصور وظيفة أسلوبية لقانون يتحدّد كبنية خاصة للنسق اللساني العام، ومعبر عن مجموعة، وعن جنس، وعن فرد.

أ- الحقول الأسلوبية:

ينشأ النص عن اللغة. والمشكلة تكمن في معرفة ما إذا كانت خاصية النص تتصل باستخدام خاص للغة العامة أو تتصل بحالة لغوية خاصة تعد هي نفسها انزياحاً عن هذه اللغة.

وبالتأكيد فإن هذا التمييز دون أساس، وذلك لأن اللغة هوية مجردة، ولأن الاستخدامات تشكل الحقيقة اللسانية الوحيدة والواقعية.

وإذا كنا نتفّق على تسمية لغة: نسق العلاقات التحتي الذي يحدد هذه الاستخدامات، فإننا يجب ملاحظة أن هذه الأنساق تتغيّر من مجتمع إلى مجتمع، ومن جنس إلى جنس، ومن فرد إلى فرد.

فالاستخدامات التي قام بها بودلير لكلمة (gouffre لجة) في ديوانه «أزهار الشر» تتناسب مع نسق في التسمية والمفاهيم يختلف جداً عن نسق اللغة العامة كما يشهد على هذا قاموس من ذلك العصر.

وعندما نقرأ في قصيدته «رقصة الأموات» :

تعبق بالتيه

لجة عينيك المفعمتين بأفكار مخيفة

فإننا نحاول أن نعطي معنى لهذه «اللجة»، وذلك بالرجوع إلى القاموس أو بالرجوع إلى تجربتنا اللسانية.

ولكن قارئ بودلير – يعي أو لايعي– لايفوت على نفسه أن يلاحظ العلاقة المستمرة، في ديوان أزهار الشر، بين كلمات مثل: «لجة»، «ذعر»، «التيه» . وعندما نقارب مجموع النصوص المحتوية على هذه الكلمات ونقارنها، فإنه يبدو لنا أن «اللجة» عند بودلير رمز للجحيم. وهذا الرمز يرتبط بفكرة الذنب، والشر، والسقوط.

وبمقدار ما تكون هذه العلاقات علاقات خاصة بالكاتب، يدل على ذلك طبيعتها وتواترها، فإننا نستطيع أن نعتبر أن هناك معنى بودليرياً للكلمة. وذلك لأن معنى الإشـــارة – والكل موافق على هذا– يتكوّن من مجموع علاقاتها مع الإشـــارات الأخرى. والقـــاموس لا يحتوي إلا على جدول الاستعمالات المختلفة للكلمات.

إذا قبلنا إذن، وإن لم يكن بالنسبة إلى كل الكلمات وكل الكتّاب، ولكن على الأقل بالنسبة إلى بعضهم، أن لكل عمل كبير لغته الخاصة، فإنه يجب أن نتصوّر إعادة لبناء مختلف هذه الأنساق اللسانية.

فالمنهج، في هذه الحالة يقضي أن نعالج النص بوصفه رسالة مرقّمة نعيد فيها بناء «القانون» وذلك بتحديد ما لكل إشارة من علاقات مع الإشارات الاخرى. وهكذا لا يكون المعنى البودليري لكلمة «لجة» شيئاً اخر غير مجموع السياقات التي احتوتها.

وتظهر مثل هذه الدراسات ان هناك معنى بودليرياً لهذه الكلمة، كما هو الشأن بالنسبة إلى معظم الكلمات الأخرى في ديوان «أزهار الشر». ومن الواضح أن قراء بودلير تعلموا شيئاً فشيئاً، ولاشعورياً إلى حد ما هذا القانون. وهم يستخدمونه في قراءتهم للنص.

ويمكننا، بناء على هذا، ان نتصوّر لغة الكاتب (لغة العمل، والجنس، والمجموعة) كنسق خاص. ونقول «نسقاً» على اعتبار أن العلاقات هي التي تحدد الكلمات، ونقول «خاصاً» على اعتبار ان شبكة العلاقات هذه خاصة بلغة النص،وهي تختلف، قليلاً أو كثيراً، عن شبكة العلاقات في اللغة العامة. هذه الانزياحات تشكل قيماً أسلوبية هي مصدر نشوء الآثار الخاصة.

ويسمح القارئ لنا، على سبيل المثال، أن نعيد هنا انتاج النسق، أو بصورة أدق الحقل الأسلوبي لكلمة «ظلّ» عند فاليري، تماماً كما أعدنا بناءها في دراسة نشرناها تحت هذا العنوان.
إن الكون الشعري ل «فاليري»، و «كوميديا العقل» كما هي في أعماله «الفتنة» و «الحديقة الشابة»، يطرحا قضية الوعي والمعرفة.

تقوم هذه القضية على التميز بين الروح والنفس، وتعارض بين الحساسية والعقل. ولكن هذين المفهومين يحتويان على مضمون واسع جداً. فمن جهة أولى نرى: الإحساس، الإدراك، الانفعال، المشاعر، العواطف،

الوجد، الإرادة، الخيالَ، الذكرى والحلمَ، إلخ... كما نرى من جهة أخرى الفهم، المفهوم، التأمل، الأحكامَ، التنبؤ، التفكيرَ، الفكرَ، وسرعةَ البديهةِ، .... إلخ.

نحن نعلم مقدار المصاعب التي نصطدم بها لتحديد أقل هذه المفاهيم. وإن قاموس «المفردات الفلسفية» للالاند، والذي ربما كان تحت نظر فاليري، يلاحظ أنه «لايمكن تحديد الوعي. وإننا نستطيع، جيداً، نحن بأنفسنا أن نعرف ما يعنيه الوعي، ولكننا لانستطيع أن نوصل إلى الآخرين، دون خلط، تحديداً لما نعرفه بوضوح» . ومن بين ثلاثة أو أربعة تعاريف، يعطينا /لالاند/ تعريفاً يشبه تعريف فاليري إلى حد بعيد: «الوعي هو ما نحن عليه أقلاً فأقل عندما ندخل تدريجياً في نوم دون أحلام، وهو ما نحن عليه أكثر فأكثر عندما توقظنا الضوضاءُ شيئاً فشيئاً. هذا هو الوعي» .

إن هذا التمييز يقوم عند فاليري على رمز مزدوج: إن المعرفة، من جهة أولى، تتمثل في النهار وتعارض ليل اللاحساسية. ويكون الظل بينهما لأنه خليط منهما. وتشكل الروح والنفس، من جهة أخرى، زوجاً يدخل منه نور العقل إلى ظلمات الحساسية، فيمتلكها و «يعرفها» .

ويتطابق الرمزان كلمة بكلمة: فالروح معزولة تنتسب إلى الليل، والنفس صافية تنتسب إلى النهار. وتتحقق وحدتهما في ظل كثيف إلى حد ما.

أما النهار فعندما يكون في ذروة أوجه، فيمثل حالة المعرفة في صفائها، واضحة، وكاملة، ومطلقة. إنها شمس الظهيرة فوق «مقبرة البحار» إنها التأمل، وبه تنفصل النفس عن الحي، وينغلق الفكر على نفسه.

وأما الليل، فهو الموت، وهو الشرس. إنه كل ما ينسب إلى الحياة العضوية والحساسية اللاشعورية، والفعل المعاكس، والذاكرة البحتة، إنه كل ما ينسج فينا دون أن ندري، بينما يكون النهار والضوء ذلك الشيء المميز

بوضوح، والمحدد الهوية، والمعروف، والمصنف، والمتوقع.

وثمة بين الاثنين كل ما هو محسوس به، ومُدرك، ولكنه غير مضبوط الهوية تماماً، وسيء التصميم، وهو في ظل يمتد على كل حياتنا تقريباً. فكيف يسجلها الشاعر على هامش مسودة «الحديقة الشابة» :

ظل = جهل. إن هذا الأكثر حميمية، والأكثر عمقاً هو ما يجعل مني أنا، وهو ما يجعلني لا أرى جيداً.

هذه هي الحالة التي يحس بها الكائن أنه موجود. ولكنه لا يفصل الأنماط والقدرات عن هذا الوجود. وهذه هي اللحظة التي تسقط فيها النفس لمعانها على ظلمات الروح، فيغزوها النهار شيئاً فشيئاً، ويبددها لكي ينتشل الكائن إلى النور. هذه هي اللحظة التي ننام فيها ونستيقظ. وهي هي أيضاً الحالة الانفعالية، والشعورية، التي نحس أننا نعيش فيها عيشةً راضية، ولكن دون قدرة منّا على تحديد الطبيعة الحقيقية لما نحسّه، لا لأصلها، ولا لعلاقاتها، ولا لنتائجها.

نستطيع الآن ان نقيم جدولاً- نضع فيه تناسب مختلف هذه الحالات- ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الليل، والظل، والنهار، ولكن يحتوي الظل على سلسلة من الدرجات تبدأ من دخول النور إلى الظلمة الأكثر عمقاً تقريباً:

أ	ب1 ب2 ب3 ب4 ب5	ج
غير واعٍ	وعي شرس ← متميز تقريباً	معرفة صافية
ليل (ظلمة)	غسق، ظل مكثف تقريباً، فجر	نهار- ظهر (نور)
شكل (معزول)	زوج، حب، اتحاد، تملك	رجل (وحيد)
روح	زوج، روح - نفس	نفس
نوم شرس	سقوط في النوم، يقظة، حَذَرٌ فعّال تقريباً	إنتباه
فقد الحس	إحساسات، انفعالات، رغبات، أفكار مختلطة	فكر صافٍ

إنعكاس	دموع، أفعال مراقبة تقريباً	فكرة صافية
ذاكرة صافية	احلام، ذكريات محددة تقريباً	مشروع
موت	بعث، حياة نشيطة تقريباً	تأمل
جحيم، قبر	مغارة، كهف، متاهة، غابات	بحر مضيء
قدرة عبثية	خور، هجر، ضعف، إرتياح	قساوة، توتر،قدرة
وحدة، صفاء	اختلاط، غموض، فوضى، مصادفة	وحدة، صفاء،
بساطة		بساطة
نقطة قصية،علو	في الوسط، بين انقسام	نقطة قصية، علو
كل ، خالد	إنقسام، إنفصال ، أجزاء	كل
إلخ	إلخ	إلخ

يرمز الظل إذن إلى حالة جيدة التحديد، ولكن حدودها ممتدة جداً، وتنغلق على أمكنة وزخرف، وشخصيات، وأفعال، وحالات، وأوضاع مختلفة جداً. وثمة قياس أساسي يجمعها مع ذلك: إن كل كائنات الظل هذه يجمعها اختلاط مشترك فيما بينها. كما تجمعها الفوضى، المصادفة، ويجمعها في الوقت نفسه الضعفُ، والرخاوةُ، وفقدان القدرة، وذلك في مواجهة البساطة، والقساوة، والصفاء، وقوة النهار، وقوة الليل أو الموت أيضا. إنها قوى كاملة، وصافية، وسليمة، وخالدة، ومطلقة، أو هي كذلك على الأقل ولاسيما عندما لايأتي أي ظل ليفسدها.

إن كل الكائنات وكل المفاهيم التي تنتمي إلى فئة واحدة، تعد متساوقةً، ومحملة بالصفات نفسها. إنها تتبادل فيما بينها، و«تتناسب» باستمرار، بالمعنى البودليري للكلمة. ويتجلى فن الشاعر في تحرير هذه القيم، وتسهيل هذه التبادلات وذلك بوضع الكلمة موضعاً دلالياً يسمح لها بالتوسع إلى

اقصى حد، كما يسمح لها بإعلاء محدود معناها اللفظي وشروطه. ولكن، هنا، حيث يجب على الآخرين مطاردتها، نرى أن الاستعارة والقياس يتحققان آلياً. ولذا، فإن الكلمة الفاليرية عبارة عن تركيب كيميائي ينطلق في خطاب الاستعارة في حالة دلالية. وتعتبر المفردات المنتظمة هكذا نسقاً من التحول العفوي للقيم الشعرية.

2- الاسلوبية والإحصاء :

إن قضية استخدام الاحصاء في دراسة الأسلوب قضية مختلف عليها. والاعتراض المقدم غالباً هو أن الأسلوب واقعة فردية، ونوعية، ولتعقيدها من جهة أخرى، لايمكن إدخالها في أية فئة مجردة وكمية للتحليل الإحصائي.

ويذهب الآخرون مذهباً آخر، فيلاحظون أن التحليل الإحصائي هو الأداة لكل العلوم الانسانية التي اتّخذت من دراسة الظواهر النفسية، والنوعية ذات الأصل الفردي موضوعاً لها، حيث أكدوا أن هذه العلوم تسمح، تحديداً، برصد الفرد ضمن الكتلة، كما تسمح بقياس فرداته. وهذا صحيح في سلسلة التعميمات والتجريدات.

فالأسلوبية تبدو، في الواقع، ميداناً انتقائياً للتحليل الأسلوبي. وليس هذا فقط لأن الوقائع فيها تلاحظ موضوعياً، وتخضع للحساب، ولكن لأن اللغة هوية إحصائية، و «مجموعة من البصمات» . والاستعمال المعمم تقريباً لهذه الفئة أو تلك، هو الذي يخلق قيمته الأسلوبية: فكلمة «لازوردي»، مثلاً، كلمة شعرية، لأن الشعراء غالباً ما يستعملونها. وهم يستعملونها غالباً أكثر مما يستعملها النثريون. وإن أي تغيير في تواترالاستعمالات يؤدي إلى تغيّر في القيم الأسلوبية.

إن الأسلوب انزياح بالنسبة إلى القواعد. وهذا التعريف الذي أعطاه فاليري، أخذه يرينو، ونجده أيضاً عند بالي. وهو يصدر مباشرة عن التمييز الكلاسيكي بين اللغة والكلام.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات، والمنهج الذي يسمح بملاحظاتها، وقياسها، وتاويلها. وإذا فإن الإحصاء لايتوانى عن فرض نفسه أداةً من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب. هذا الأمر، عرضته في مكان آخر، لأن إطار هذا الكتاب يضيق به.

عندما أعيد قراءة هذه السطور بعد مرور خمس عشرة سنة، أراني مضطراً كي الاحظ أن الأسلوبية الإحصائية لم تبرّر كل الثقة التي أوليناها لها في ذلك الزمن.

فالإحصائية، والحق يقال، ضحية لاتجاهين. فمن جهة أولى، يخلط الإحصائيون غالباً بين الكمّ والنوع، ولم ينجحوا، حتى يومنا هذا، في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين. ولهذا السبب، شكّلت تحليلاتهم، عموماً، جداول حزينةً من العوامل والانزياحات العددية لايظهر معناها، وإذا ظهر كان مفرطاً وساذجاً في نظر كل أولئك الذين يكرهون أن يقنّنوا القيّم الجمالية في مجرّد علاقات كمية.

يبرر التحليل البنيوي هذا النقد من جهة أخرى، لأن القيم الإرشادية تتحدّد بالنسبة إليه، كمتعارضات شكلية.

إن أصحاب الرأي المبتسر الذين يرون الأسلوب انبثاقاً من النص، يرفضون الرجوع إلى التحليل الكمي، باعتبار أن أي أثر إنما هو أثر مفرد، ويخرج عن طوع الإحصاء، بينما ريفاتير وبعض الآخرين يتخذون من

الأسباب أحسنها ليتمكنوا من رفض المنهج، ومن رفض الملاءمة الأسلوبية لمفاهيم القاعدية والانزياح في الوقت نفسه.

ولهؤلاء النقاد يعود الفضل في توضيح النقاش وتعيين حدود المقاربتين والمنهجين المتميّزين.

غير أننا لا نرى أي فضل لأسلوبي يستطيع أن يرفض، اليأ، مصادرَ الدراسة الكمية إذا كانت معالجة علاجاً ملائماً. وبالإضافة إلى هذا، فالأسلوبية الوظيفية استعارت نماذجها من نظرية الإيصال، واستعانت بمفاهيم الإخبار، والتكرار والضوضاء. هذه أمور يستطيع الإحصاء أن يمنحها مضمونها الموضوعي الذي ينقصها.

الخاتمة

مهمّات الأسلوبيّة

إن مهمـــة الأســـلوبية الأكثر اســـتعجالاً تكمن فـي تحديد موضوعهـا، وطبيعتهـا، وأهدافهـا، ومناهجهـا. وإذا كـان لابد لهـا أن تبدأ بشـيء، فلتبدأ بمفهوم الأسلوب نفسه.

1 الأسـاليب

إذا أرجعنـا إلـى النقـاط المشـتركة، فـإن مختلف مفاهيم الأسلوب ترتدّ إلى التعريف التالي:

الأسلوب هو وجه للملفوظ، ينتج عن اختيار أدوات التعبير. وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده.

وهذا تعريف فضفاض جداً. فهو يضم التعبير، ومنحاه، والمتكلّم وطبيعته أو مقاصده.

1- حدود التعبير:

تختلف تعاريف الاسـلوب، تبعـاً لتناولنا التعبير بـالمعنى الواسـع لهذه الكلمة، أو لتناولنا له ضمن اتفاق محدود.

أ- إن فن الكاتب، بالمعنى التقليدي، هو استخدام أدوات التعبير استخداماً

واعياً لغايات جمالية وأدبية.

ب- طبيعة الكاتب، وتكون في الاختيار العفوي وغير الشعوري تقريباً. وهو يعبّر عبر هذا الاختيار عن مزاج الإنسان وتجربته.

ج- كلية العمل. وهي تعلو بالشكل الشفوي البسيط، وتحتوي على موقف الإنسان في كل أوضاعه.

2- حدود أدوات التعبير:

يحتوي الإيصال اللساني على قيم متعددة. وتتراكب هذه القيم فتعبر إما عن الموقف العفوي للمسند إليه، وإما عن الأثر الذي يريد إحداثه على المخاطب:

أ- قيم مفهومية: أسلوب واضح، ومنطقي، وسليم.

ب- قيم تعبيرية: أسلوب نزق، طفولي، ريفي.

ج- قيم انطباعية: أسلوب حاسم، ساخر، مضحك.

3- مصادر التعبير:

نميّز في منظور يقترب من المنظور السابق ويقطعه:

أ- علم نفس وظائف الأعضاء التعبيري: أسلوب المزاج، والجنس، والعمر. وأسلوب القلق والتشاؤم.

ب- علم الاجتماع التعبيري: أسلوب الطبقات، والمهن، والأرياف.

ج- وظيفة التعبير: أسلوب أدبي، إداري، مشروع، خطابي.

4- أوجه التعبير:

ينتج عن طبيعة التعبير ومصادره، سلسلةٌ من التعاريف الجديدة والوصفية. وهي تقوم على:

أ- شكل التعبير، أسلوب إيجازي، استعاري.
ب- جوهر التعبير، الفكر: أسلوب لين، حزين، قوي.
ج- المتكلم ووصفه: أسلوب قديم، شعري.

2 نموذجية الأساليب

يستطيع تعبير واحد أن يكون، في الوقت نفسه، قديماً، وريفياً وشعبياً، وساخراً، واستعارياً، ومضحكاً، إلى آخره. وكثرة كثيرة من الأوصاف تترجم وجهاً من وجوه الملفوظ.

وتتجلى مهمة الأسلوبية، من جهة أولى، في معرفتها لمختلف أدوات التعبير، ووصفها، وتحديدها، وتصنيفها، وفي معرفتها لمختلف نماذج الملفوظات من جهة أخرى. كما تتجلّى أيضاً في إقامتها نموذجاً للأساليب. ويرتبط الصنفان، وذلك لأن خاصية أدوات التعبير تحدّد تبعاً لنماذج الملفوظات التي تستخدمها. كما تحدد نماذج الملفوظات تبعاً لأدوات التعبير الخاصة بها: فالاستعارة شعريّة، والشعر استعاري.

نستنتج من هذا أن هذا التصنيف المضاعف عبارة عن حشو زائد. ولكن نرى من ناحية عملية، أنه لايقل ضرورة عن ثبت مزدوج لكل المواد، وكل المؤلفين.

1- نموذجيات الأدوات التعبيرية:

لقد بات في حوزتنا تصنيف لأدوات التعبير، وذلك منذ أسلوبية بالي وخلفائه. وهو يحتوي على قسمين. الأول: على الأدوات التعبيرية القاعدية،

وذلك حسب التقسيم التقليدي للقواعد: الأصوات. الصرف، النحو، الدلالة. والثاني: على أدوات مجاوزة لقواعد التعبير: وصف سرد، أشكال مختلفة، إلى آخره، مع العلم أن إطارها لم يحدّد قط بصورة نظامية.

ويحمل التعبير، من جهة أخرى، وجهين: الشكل اللساني والفكرة. فبالي ومعظم خلفائه درسوا التعبير انطلاقاً من اللغة. ولكننا نستطيع أن نتصور أيضاً دراسة لوقائع التعبير انطلاقاً من فئات الفكر. ثمة، إذن، تصنيف دلالي، وآخر شكلي.

2- نموذجية نماذج الملفوظات أو حالات اللغة.

اللغة تجريد، و«مجموعة من البصمات» كما يقول سوسير. وهي جسد من العادات اللسانية العامة لأمة من الأمم، أو لحالة خاصة من حالات الإيصال. وثمة لغات بالعدد الذي نريد. وتنتميَ كل لغة إلى نظام أكثر تعقيداً، وينغلق على لغات أكثر فردية. فهناك الفرنسية، وفي داخلها فرنسيات العصور، والطبقات، والأجناس، إلى آخره. ويمكن القول إن عدد اللغات يقابل عدد الملفوظات. ولكل فرد لغة، كما لكل عمل لغته. وإننا لنرى أنفسنا، إذن، بحضور حالات لغوية. وإن تعريف الأسلوب يكون، على وجه الدقة، تبعاً لحالات اللغة.

فكل دراسة للأسلوب تلتمس ضمنياً، وجود حالات للغة. وعندما نقول إن المقارنة التي تقوم على نموذج مثل: «رعى – أنف الجبل الداخل في البحر» لفيكتور هيجو، فإننا نعني بهذا أن ثمة لغةً خاصةً بأسلوب تتميّز بمجموعة من السمات الخاصة.

إن بعض النماذج، ومنها هذا الذي أتينا على ذكره، بدهي. وكذلك الحال بالنسبة إلى الأدوات التعبيرية عموماً، لأنها جزء من الفنّ الواعي للكاتب. أما السمات العفوية للأسلوب، فهي على العكس من ذلك، لأن الطبيعة العميقة

للإنسان تعبِّر من خلالها. ولذا فهي تبقى أكثر خفاء.

هل ثمة استعمال خاص للاسم عند فيكتور هيجو مثلاً؟ لاتجيبنا عن هذا السؤال إلا دراسةُ الاسم عند مختلف الأجناس. وفي الحالة الراهنة للأشياء، ليس لنا إلا أن نلاحظ السمات القابلة للملاحظة مباشرة. وحتى هذا الأمر، فإنه لايخلو من عموميات مفرطة: إننا نقول مثلاً إن مفردات راسين فقيرة، ولكنها أكثر غنىً من مفردات كثير من معاصريه.

تتجلى مهمة الأسلوبية في إقامة جدول لأدوات التعبير في مختلف حالات اللغة. ومن مهمتها أيضاً أن تحدد خواص كل حالة إزاء النموذج المشترك والنماذج الأخرى في الوقت ذاته.

وهذا يفترض وجود إطار تصنيفي يمنحه علم النفس، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم الاجتماع، والتاريخ الأدبي:

أ- **تصنيف علم وظائف الأعضاء النفسي**: يستطيع علم الطباع أن يمنح الأسلوبية نمط الإطار لوظائف الأعضاء النفسية:

- طباع: تعلق، مكبوت، مشوش.
- جوهر الطب الباطني: فصام، جنون دوري، صدمة نفسية.
- جوهر التحليل النفسي: جنسي، استحواذي، نرجسي.

ب- **تصنيف اجتماعي**: يقدم علم الاجتماع إطاراً للتصنيف اعترفت اللسانيات به منذ أمد بعيد. وإن معظم الوجوه الأسلوبية قد تمّ تحديدها بموجب معيار اجتماعي: شعبي، مبتذل ، ريفي، إلى آخره.

وتستطيع التصنيفات أن تكون مفيدة في تحديدها ومُراجع عليها. ونرى مبادئ تصنيفية مستعارة من علم الاجتماع في كتاب «ماتوري» الصغير الرائع: «المنهج في الألفاظ».

ج- تصنيف أدبي: يعد التـاريخ الأدبي مـع علـم الاجتمـاع مصـدراً أساسـياً من مصـادر الكفـاءة الأسـلوبية. ولكنـه من الواضـح أن هذه المصطلحات الموروثة من البلاغة غير ملائمة.

إنـه يقوم فقط على مفهوم الجنس، ويسـتطيع التـاريخ والفلسـفة أن يعطياه إطاراً. ولذا نرى ثمة أساليب لحضارة من الحضارات، وأخرى أيضاً لرؤية العالم: أسلوب توحيدي، أو ثنوي، أسلوب مادي أو مثالي، أسلوب جوهري أو وجودي.

أنـا لا أدعي بـأن هـذا البيـان، المختصر، يسـتحق أن يُتبنى. فالأسلوبية مضطرة أن تقيم تصنيفها الخاص. ولكن إذا كان الأسلوب مرتبطاً بالمزاج، والطبع، وبالشرط الاجتماعي، وبرؤية الإنسان، كما هو الأمر المعترف به عموماً، فإنه من الواضح أن علـم الأسلوب محتاج أن يقيم نفسه على دراسة عقلانية تتناول علاقاته.

د- السـمة الأسـلوبية: إن إقامة النموذجية رهن بقضية لم تعثر على حلهـا إلـى الآن. فانطلاقـاً من أيـة أدوات للتعبير، يجب أن نميز الأسلوب؟ منها جميعاً!. ولكن ألا نستطيع أن نفترض أن بعضها أكثر تمييزاً من بعضهـا الآخر، وأن عـدداً صغيراً يكفي لبيـان خاصيـة الأسـلوب وفرادتـه - وليس ضروريـاً أن تكون هـذه الأكثر بداهـة. فبصمـات اليد، أو تلافيف الأذن عبارة عن سمات أكثر تمييزاً من لون العيون أو طول الأنف.

إن علاقـة عدد الأفعـال بعدد الصفـات، كما لاحظنا سـابقاً، يكوّن سمة أسلوبية ذات معنى خاص. إنها تدخل في برنامج نموذجية عزل السـمات الملائمـة للأسـلوب. وليس ممـا يثير الريبـة إذن، أن يكون الإحصاء أداةً من الأدوات الأكثر فعالية في هذا التحليل.

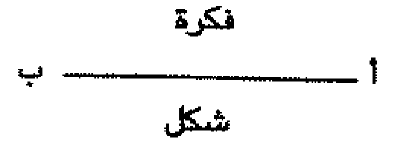
3 الأسلوبية الوظيفية

لا شيء أكثر تعقيداً من الأسباب التي تعلّل الأسلوب ذلك لأن كل حالة للغة إنما هي حالة مركبة. ولغة راسين مثلاً = فرنسية القرن الثامن عشر، والأدب، والتراجيديا وأخيراً راسين الإنسان. ولا شيء أكثر عموميةً من أن نعير لراسين سمات تنتمي إلى زمنه أو إلى الجنس الأدبي الذي يزاوله، فمن ذلك مثلاً: قلّة الفاظه.

فنموذجية الأساليب تسمح بفك أوّل ربطة خيوط تكرارية. فإذا رصدنا سمات مشتركة في كل النصوص الشعرية، ورأينا أنها غائبة في النصوص النثرية، هنا نرى أنه لابد من وجود علاقة سبب وعلة بين الشعر وهذه السمات. ونرى، هنا أيضاً، أن الإحصاء يسمح لنا بتقدير أهمية هذا الانزياح.

لكن يبقى علينا أن نبيّن الأسباب المحدّدة لهذه الخاصية الأسلوبية، أي المحددة للاختيار الواعي أو غير شعوري لشكل محدّد، بوساطة فرد أو مجموعة من الأفراد المحدّدين وفي وضع محدد.

(أ) ينقل إلى (ب) فكرة (ج) عبر الشكل (د):



بين هذه النهايات الأربع، يقوم نسق من العلاقات الضمنية المعقدة.

من هو (أ)؟ وأية فكرة له عن نفسه؟ وكذلك عن (ب)؟ وما هي علاقات (أ) و (ب) مع الفكرة (ج) والشكل (د)، ومع الفكرة واللغة عموماً؟ إلخ. هذا الأمر سيدخلنا في لعبة للمرايا ذات تعقيد وحساسية غير متناهيتين.

ونستطيع مع ذلك، أن نحصر القضية في ثلاثة سطور:

أ- طبيعة الانطباع أو المسند إليه: إننا لانستخدم الكلمات نفسها ولا التراكيب النحوية ذاتها لكي نروي حادثاً من حوادث القطار، أو تجربة مادية، أو ألماً في القلب.

وسنتجنب السمة النفسية للكاتب فيما يعزوه للمسند إليه. ومن البدهي أن اختيار المسند إليه يرتبط، على نحو ما، بمزاج أو بطبيعة الكاتب. هذا أمر عادي، ولكن من المفيد أن نذكر به.

ب- مصدر التعبير: يحدِّد الفرد أو المجموعة المتكلمة التعبير. ولكن هذه الكلمة تنغلق على عنصر معقَّد جداً. وعندما عزلنا في لغة راسين ما ينتمي إلى العصر، وإلى الجنس المتبنى، لكي لانبقي إلا على الكاتب، رأينا أنفسنا، أيضاً، أمام مزاج، وثقافة، وطبع، وإنسان. هنا نرى أن نموذجية الأساليب في تصادمها مع معطيات التاريخ الأدبي تسمح، على نحو ما، بتحليل الأسباب المحددة.

ج- هدف التعبير: الكلام هو الإيصال في تجربة من التجارب، لهذا تمَّ بقصد محدد.

واللغة الأدبية خاصة، محملة بقصدية دائماً. والمقصود ليس أن نقول الأشياء فقط، ولكن لكي ننتج انطباعاً جمالياً، وشعرياً، وجذاباً. ويمكننا العودة، فيما يخص هذا الموضوع، إلى التمييز الذي أقامه / بارت/ بين الأسلوب والكتابة، حيث قدَّم إطاراً مبدئياً للتصنيف.

كما نحتفظ أيضاً بالتعارض الذي أقامه /فاليري/ بين فضل المؤلفات وقيمها، والأثر المبحوث عنه والآخر المحظي به الذي هو عبارةً عن إبداع شعبي يتغيّر مع الشعب.

4 الأسلوبيّة البنيويّة

كل القضايا باقية، ولكن البنيوية تعيد طرحها مجدداً.

لهذا فالبنيوية تعلّمنا:

أ- أن اللغة بنية، وأنه ضمن نسق العلاقات بين الإشارات يجب أن يكون البحث عن مصدر القيم الأسلوبيّة. ذلك لأنها ليست خواص للإشارة ولكن للنسق.

ب- وأن هذه البنى تستجيب لوظائف تحدّدها طبيعة الإيصال والمتغيرات مثل: المرسل، والناقل، والمستقبل، والرمز، والمرجع. وإن طبيعة كل واحد، في علاقاته مع الآخرين، تفرض استخداماتٍ معينة في كل حالة خاصة حيث الخصوصية تولّد أثر الأسلوب.

ج- وتعلمنا أيضاً أن لآثار الأسلوب مصدراً مزدوجاً : بنية اللنسق الاستبدالي) حيث تأخذ الآثار قيمها الممكنة، وبنية النص (التركيب) التي تجعل هذه القيمة أو تلك آنية.

هكذا، حين نعارض بين اللغة والخطاب نميّز نوعاً من الأسلوبيّة في اللغة حسب بالي)، ونقداً للأسلوب في النص (حسب البنيوية). وثمة في كل حالة: أسلوبيّة بنيويّة أو وصفيّة تصف البنية الاستبدالية للنسق، أو البنية التركيبية للنص الذي ولّده هذا النسق. وهناك أسلوبيّة تكوينيّة تحدّد أصل ازدواجية البنية، وخاصة أصل القانون. وأخيراً، الأسلوبية الوظيفية، وهي تحدّد مصيرها ومصير الرسالة.

5 نقد الأسلوب

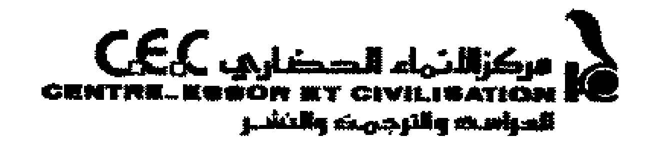
الأسلوبية كما جئنا على تعريفها، هي علم الأسلوب، أي إنها مجرّدة بالضرورة، وتحليلية، وموضوعية، وعقلانية.

ولكن دراسة الأسلوب لن تجد ضالّتها في التصنيفات، أو في الأعداد، أو في لوحات التواتر. وهي وصلت أخيراً إلى النقد، قرأت فيه تبريرها وشرعيتها.

هذه القضية تفيض عن إطار هذا الكتاب، وذلك بسبب أهميتها وطبيعتها في الوقت ذاته: فعلى مستوى فهم النصوص وتقديرها، يبقى الحدس والذوق حكمين وحيدين. ومع هذا فإننا لن نستطيع أن نتصوّر علماً للنقد الأسلوبي، لأن هناك من النقد ما يوازي عددُه عدد النصوص، والقراء. وإنه لجيد أن يكون الأمر هكذا. وإنه لجيد أن يكون الأمر هكذا. وإذا كان النقد الأسلوبي سيكسب كلّ شيء من ملاحظات علم الأسلوب، فعليه أخيراً أن يعلو بالفئات الضيقة ضرورة.

هذا التناقض قائم في طبيعة الأشياء، ذلك لأن الأسلوبية من بين كل المعارف الإنسانية، أكثر من غيرها انهماكاً في مركز حركة الجدل، باعتبارها مسخرة لملاحظات صحيحة دائماً، ولتحليلات أكثر دقةً، ولتصنيفات أعمق تنظيماً. ولهذا السبب تعرضت لعملية تفريغ من كل جوهر، ومن كل عزّة، وإلا فإنها ستنغمس ثانية في تفهم أكثر كرماً، وتعاطف أكثر حدسية في تعاملها مع المؤلفات الكبيرة.

الفهرس



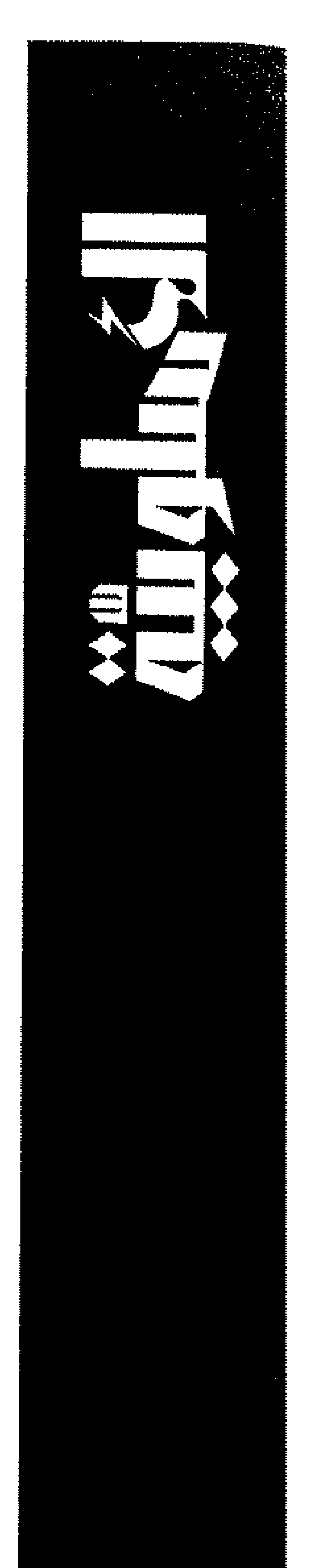
■ حلب / الجميلية - شارع البحتري - بناية الدملخي (ط1)
ص. ب 6333 - سورية ✱ B.P: 6333 - ALEP - SYRIA

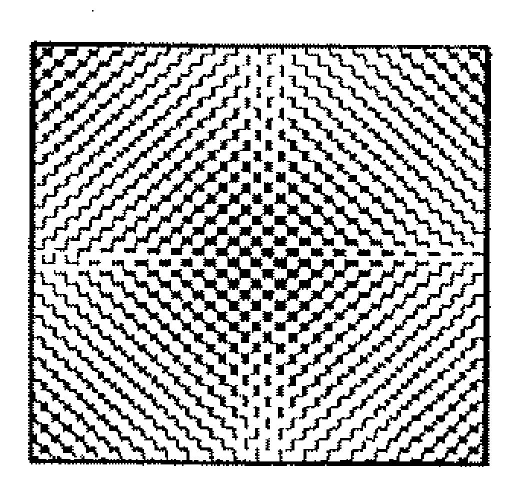
■ ☎ 226562





* ـ الحداثة — مالكوم برادبري
* ـ أطياف ماركس — جاك ديريدا
* ـ جنون اللغة وممارسة النص القرآني — د. منذر عياشي
* ـ صراع الحضارات — صموئيل هانتنتون
* ـ الإسلام وصراع الأفكار — د. منذر عياشي
* ـ موت الحداثة — جياني فاتيمو
* ـ الإسلام وإنتاج الأفكار — د. منذر عياشي





اللغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وهي أيضاً، طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه. ولما كان الأمر كذلك فقد احتاج الإنسان في تعمقها ومعرفة أسرارها وطرق تناولها لذاتيته الإنسانية إلى نوع جديد من الدرس. وقد كان ذلك للإنسان، فأنشأ من أجلها دراسة خرجت به من كونه خالقاً لها إلى اطار صار هو فيه ينظر إلى نفسه بوصفه مخلوقاً لها وبها. ولقد توجت هذه الدراسات بالدراسة المعروفة اليوم باسم (الأسلوبيـــة) !

د. منذر عياشي

